

Gjøglerens masker

En undersøkelse av forfatterpersona i Charles Baudelaires
Le Spleen de Paris

Av Marte Nøklegård Dahl

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Høsten 2006

Innholdsfortegnelse:

Innledning	2
Forfatterens rolle	6
Forfatterens død og problematiske tilbakekomst	6
Intensjon, mening og betydning	9
Gjemmeleken	11
Robbe-Grilletts rustning	14
Leserens rolle	16
Forfatterpersona	18
Forfatterpersona i <i>Le Spleen de Paris</i>	21
Kunstens og kunstnerens problematiske rolle	23
1. Prostitusjon og ensomhet	23
2. Den indre lengselen – ”Le Désir de peindre”	28
3. Kunstneren i samfunnet – ”Perte d’auréole”	33
3.1. Det romantiske jeg’et og debatten om det sublime	35
3.2. Auraen som forsvant	37
4. Latteren i ”Le Désir de peindre og ”Perte d’auréole”	38
4.1 Det kyniske i latteren	39
4.2 Det tragiske i latteren	40
5. Narren, gjøgleren og kunstens forgjengelige karakter	42
Parodi og bitende ironi	51
1. Et opprør mot autoriteter	52
1.1 En ironisk underdanighet – ”À Arsène Houssaye”	52
1.2 ”Le Mauvais Vitrier” og <i>l’artiste-bourgeois</i>	54
1.3 Prosadiktenes journalistiske preg – ”À une heure du matin” og ”La Solitude”	59
2. Klisjeer, ordtak og en ubehagelig moral	65
2.1 Å se seg selv i andres øyne – ”Les Yeux des pauvres”	66
2.2 <i>Le Gâteau</i>	72
2.3 Leken og gavens alvor – ”Le Joujou du pauvre”	78
Konklusjon	86
Litteratur	89

Innledning

Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?
Baudelaire, "Les Fenêtres"

Forfatteren er et komplekst begrep. Opp gjennom historien har det langsomt tatt form, delvis forsvunnet igjen, for så å dukke opp med nye konnotasjoner knyttet til seg, og det er kanskje nettopp dets kompleksitet som har ført til at vi tidvis har vendt blikket bort, mot mer håndterlige størrelser. Her hjemme er det tilstrekkelig å betrakte debatten om den selvbiografiske vendingen som pågikk i Morgenbladet for et års tid tilbake, eller Erling Aadlands nylig utgitte *Farvel til litteraturvitenskapen* ("Jeg har aldri brydd meg om personer") for å se hvor ømfintlig dette punktet fremdeles er innenfor den litteraturvitenskapelige institusjonen. Når forfattere legger deler av sitt eget liv inn i fiksjonen skaper det frustrasjon hos både anmeldere og fortolkere, ta for eksempel den sprikende resepsjonen av Dag Solstads forrige roman *16.07.41*, en roman som langt på vei oppløser det forventede skillet mellom forfatter og forteller, da Solstad iscenesetter seg selv som romanperson. I hans nylig utgitte *Armand V*, en roman som utelukkende består av fotnoter, tar han skrittet enda lenger. Skal man behandle forfatteren i verket som en rent fiktiv person, eller inviterer romanpersonen Dag Solstad til en lesning av selveste forfatteren Dag Solstad? De lærde strides.

Nyere litteraturteoretiske retninger viser generelt liten interesse for forfatterens rolle, og selv om det finnes mengder av litteratur om forfatterbegrepets historiske utvikling, er det et fåtall bøker som tar for seg forfatterens rolle *i teksten*. Et av unntakene er antologien *What is an author?*, hvor Maurice Birotti innledningsvis peker på hvor forsvinnende lite teori som direkte har omhandlet forfatter og forfatterskap siden 1969 (Birotti 1993:2). I denne samlingen av høyst sprikende oppfatninger om forfatteren, synes det også å være en generell motvilje mot å snakke for åpent om temaet.¹ Denne unnvikenheten fanget min nysgjerrighet og ble utgangspunktet for denne oppgaven. Jeg oppdaget at jeg i mine år som litteraturstudent hadde vært svært forsiktig med å bruke forfatteren i tolkninger, uten egentlig å forstå hvorfor. Spranget er stort fra den utdaterte historisk-biografiske metode, hvis overordnede mål var å finne indisier på forfatterens tilstedeværelse i teksten, og der man leste forfatterens liv *inn i* teksten så langt det lot seg gjøre, til strukturalistiske og dekonstruksjonistiske negeringer av

¹ "The political stakes are clearly very high, and critics who have addressed these issues, wrestling with the responsibility that their engagement involves, can come up with startlingly different solutions" (Birotti 1993:7)

forfatteren som en størrelse i teksten, og det oppsto et ønske om å undersøke hva som fantes av alternativer til disse ytterpunktene.

Selv om det finnes lite faglitteratur som spesifikt dreier seg om forfatterens relevans for tolkningsprosessen, har mange teoretikere utviklet begreper for å erstatte forfatteren, blant annet Wayne C. Booth (*implisert forfatter*) og Umberto Eco (*modell-forfatter*). Felles for disse begrepene er at det dreier seg om leserkonstruksjoner, hvor forfatterens mening eller intensjon er uinteressant. Jeg oppfatter leserens konstruksjon av forfatteridentitet som svært interessant, og vil berøre dette fenomenet, men når det gjelder den praktiske tolkningsdelen, forholder jeg meg hovedsakelig til to teoretikere: E.D. Hirsch jr. og hans *Validity in Interpretation* (1967) er sentral hva intensjonsspørsmålet angår, og Marcel Couturiers bok *La Figure de l'Auteur* (1995) vil fungere som en av oppgavens hjørnesteiner når det gjelder forfatterens forhold til sin egen rolle og til sitt publikum. Min definisjon av "forfatterpersona" står i gjeld til og bygger på Couturiers begrep "forfatterfigur". Det er altså forfatteren *slik han fremtrer i teksten* det skal fokuseres på når Baudelaires kortprosaetekster skal under leselupen i oppgavens andre del

I franske litteraturkretser ble *Le Spleen de Paris*, også kjent som *Petits Poèmes en Prose*,² lenge sett på som en blek kopi av Baudelaires *egentlige* mesterverk *Les Fleurs du Mal*. Paradoksalt nok er det i Frankrike samlingen har blitt viet minst oppmerksomhet, og selv om man observerer en tiltagende interesse i undervisningssammenheng (Murphy 2003:7), er det et faktum at det meste av sekundærlitteraturen er skrevet av engelske og amerikanske forskere. Til tross for en trang fødsel, er det allikevel i dag den gjengse oppfatning at denne samlingen prosadikt har hatt stor påvirkning på senere litteratur, særlig fordi den anses som det første genredefinierende kortprosaverket. Oppstått på et tidspunkt hvor den høyverdige lyrikkens storhetstid var på hell, banet kortprosaen som genre vei for blant annet den modernistiske lyrikken. Når det gjelder forfatterbegrepet er denne hybride genren særlig interessant da den ofte inneholder metatekst og har en tendens til å debattere sin egen eksistens. Den sprenger grenser, og dens vaklende identitet gjør at leseren gjerne blir lettere å føre, da hun ikke er predisponert for et historisk genrekonsept.

I en tolkningssituasjon hvor det skal tas hensyn til forfatteren, stilles det store krav til balanse mellom biografi, kontekst og tekst. Jeg har valgt å fokusere minimalt på

² Jeg har valgt å bruke tittelen *Le Spleen de Paris*, i samsvar med Claude Pichois' redigering av *Oeuvres complètes* (Gallimard 1975). Selv om forfatteren selv ga samlingen av prosadikt mange navn, er det denne tittelen som i økende grad forekommer i hans korrespondanser etter 1863. Jeg deler også J.A. Hiddelstons oppfatning av *Le Spleen de Paris* som mest korrekt sett i lys av Baudelaires forkjærighet for titler som er enten "pétards" eller "mystérieux".

forfatterbiografi, og bevisst unnlatt å lese biografier om Baudelaire, da jeg mener at for mye informasjon om forfatterens liv er ødeleggende for, det vil si fargelegger og påvirker, leserens oppfatning av forfatteren i teksten. Baudelairens eksterne tekster blir tatt flittig i bruk i mine tolkninger, men dette dreier seg om rent litterære tekster, ikke personlige brev eller lignende. Jeg begrenser meg til tekstene som er skrevet med tanke på utgivelse, da disse kan si noe om Baudelairens oppfatning av sin egen forfattervirksomhet, samt gi ekko av tekstene i *Le Spleen de Paris*. Man kan innvende i tråd med Barbara Johnson at Baudelaire ofte er en ustabil størrelse i teksten: "Comment jouer avec tranquillité un dicton de Baudelaire contre un autre, quand leur auteur ne cessait de réclamer 'le droit de se contredire'? Il est bien connu qu'avec les citations de Baudelaire on peut prouver à peu près n'importe quoi" (Johnson 1979:22). Johnson har et godt poeng når det gjelder Baudelairens ofte selvmotsigende tekster, men det er slående i hvor stor grad hun selv stadig refererer til *Fusées*, *Mon cœur mis à nu* og andre tekster i sine analyser i *Défigurations du langage poétique* (1979).

Mange av disse prosadiktene mister sin betydning dersom man unnlater å ta hensyn til den politiske og samfunnsmessige konteksten, men kontekstuell tolkning er også en delikat operasjon. I denne sammenhengen har følgende sitat av Steve Murphy har vært viktig og begrensende for mine tolkninger.

Si l'idée d'une lecture purement textuelle nous paraît relever d'un fantasme, s'agissant de textes émaillés de références culturelles et idéologiques explicites, il convient également de se méfier de toute convocation de contextes tendant à situer ailleurs que dans les textes mêmes de Baudelaire la base de leurs logiques – ou de leurs paralogismes (Murphy 2003:12)

Selv om Baudelairens tekster er spekket med utenomtekstlige referanser, er det svært viktig at man ikke leser kontekst inn i teksten, men bruker konteksten til å belyse hva som allerede befinner seg der. Av sentrale Baudelaireforskere har særlig Sonya Stephens og Steve Murphy vært viktige for denne oppgaven. Stephens' *Baudelaire's prose poems: The practice and politics of irony* (1999) er en analyse av ironien i *Le Spleen de Paris* hvor det tas hensyn til forfatteren i teksten i større grad enn hva som har vært vanlig, og Murphys *Logiques du dernier Baudelaire* (2003) inneholder grundige tolkninger av utvalgte prosadikt. J.A. Hiddelston, Barbara Johnson, Per Buvik og Jonathan Monroe er andre Baudelaireforskere jeg støtter meg til og tidvis argumenterer mot i tolkningskapittelet.

Teorikapittelet har budt på visse utfordringer i denne oppgaven da forfatterrollen er så komplisert og det finnes et hav av innfallsvinkler til denne problematikken. For å komme frem til min forfatterpersona, har det vært nødvendig å skaffe en oversikt over noen av

bevelgelsene på dette området, og jeg har vært nødt til å se på spørsmål som intensjon og leserens rolle i tolkningsprosessen. Jeg har dermed valgt å presentere dette som et bakteppe til og grunnlag for mitt resonnement. Hva tolkningsdelen angår, er den delt inn i to hovedpunkter: kunstens/kunstnerens problematiske rolle og parodi/ironi i *Le Spleen de Paris*. Jeg anser disse som to av de viktigste, gjennomgående trekkene ved samlingen. De gjeldende prosadiktene er valgt ut i henhold til disse overordnede perspektivene.

Forfatterens rolle

Spørsmålet om forfatterens relevans for tolkningen av en tekst er komplisert og omfattende. Når jeg nå skal forsøke å presentere noen av problemene som oppstår, samt mine egne refleksjoner, er dette vel vitende om at feltet er så stort at jeg vanskelig kan berøre annet enn en liten del av det. For å introdusere problematikken vil jeg å gi en kort presentasjon av Roland Barthes begrep ”forfatterens død” og Sean Burkes argumenter mot Barthes’, Derridas og Foucaults avvisning av forfatterorienterte tolkninger. Videre skal jeg forsøke å nærme meg problemene som følger spørsmålet om intensjon, mening og betydning, med et nedslag i Robbe-Grillets *Le Miroir qui revient*. Leserorienterte teoretikere er blant dem som har viet mest tid til spørsmålet om forfatteren, derfor vil jeg gi en kort presentasjon av noen av disse og av synet på forfatteren som en ren leserkonstruksjon. Avslutningsvis ønsker jeg å formulere noen av mine egne tanker rundt disse spørsmålene i forhold til Baudelaires prosadikt og min videre lesning av disse.

Forfatterens død og problematiske tilbakekomst

I løpet av 1900-tallet ble forfatterorienterte tolkninger et gradvis sjeldnere fenomen. Særlig utslagsgivende for denne bevegelsen var W.K. Wimsatt og M. Beardsleys artikkel ”The Intentional Fallacy” fra 1947, som rettet fokuset mot det ustabile og usikre ved fenomenet *intensjon*. Likevel var spriket relativt stort mellom de forskjellige forskningsmiljøene; da Roland Barthes skrev artikkelen ”La mort de l’auteur” i 1968 var den strukturalistiske bevegelsens ankomst til Frankrike ifølge Marcel Couturier ”une véritable révolution copernicienne à rebours” (Couturier 1995:13). Barthes artikkel føyde seg inn i en strukturalistisk tradisjon fra Saussure hvor skrifttegnet ble oppfattet som ustabilt og villkårlig, og som kompliserte forbindelsen mellom tekst og ”den virkelige verdenen”. I de amerikanske forskningsmiljøene var man samtidig vitne til en generell bevegelse mot mer leserorienterte tekststudier. Det skal også nevnes at artikkelen er skrevet i en periode preget av opprør mot autoriteter, og denne sammenhengen forklarer Maurice Birotti slik: ”For those who take issue with the constructions of authority, combating the bourgeois values enshrined in the canon [...] become political imperatives in which the death of the humanist Author is a useful one” (Birotti 1993:4). Andre årsaker til artikkelens suksess kan ligge i den svekkede troen på mulighetene for en dynamisk ”littérature engagée” og det stadig mer kompliserte spørsmålet

om intensjon.³

Michel Foucaults artikkel ”Qu’est-ce qu’un auteur?” utgis i 1969, året etter publiseringen av ”La mort de l’auteur”. Her lanserer han begrepet *forfatterfunksjon*, som innebærer at forfatteren ikke gjenspeiler det reelle individet, men dets manifestasjoner i teksten. Forfatteren ”n’est pas le producteur et le garant du sens, mais le principe d’économie dans la prolifération du sens” (Foucault 2001:643). Forfatterfunksjonene er for Foucault historisk og kulturelt betingede kategorier som fremdeles har en effekt, og selv om han etterlyser tidspunktet da disse kategoriene ikke lenger er nødvendige (da de begrenser meningsdannelsen) utfordrer han her Barthes ved å hevde at de er uunnngåelige enn så lenge.

I senere år gikk Barthes noe tilbake fra sitt markante ståsted, blant annet i *Le Plaisir du texte* (1973), hvor han innrømmer at han begjærer, og til og med har *behov for* (désire) en forfatter i selve leseakten. Han tar ofte hensyn til forfatternes samlede arbeider i sine tolkninger og trekker paralleller mellom dem som om forfatteren var en referanse de hadde til felles. I *Sade, Fourier et Loyola* (1971) beskriver han forfatterne som ”des fondateur des langues”, som skapere av nye språk, og fjerner seg dermed noe fra synet på språket som noe forutgående for det skrivende subjektet. På tross av disse uregelmessighetene holdt han likevel fast ved at forfatterens intensjon skal holdes utenfor enhver tekstanalyse, og fremstår i dag som en av de fremste eksponentene for ”den språklige vendingen” i litteraturvitenskapen.

En av teoretikerne som har gått sterkest ut mot Barthes banebrytende artikkel er den amerikanske resepsjonsteoretikeren Sean Burke. I *The Death of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Derrida and Foucault* (1992), hevder han at budskapet om forfatterens død ble godtatt og akseptert, men aldri egentlig debattert annet enn i ironiske tonefall. Ifølge Burke har verken Barthes, Derrida eller andre tilhengere av det absolutte forfatterfravær kunnet gi gyldige bevis på at forfatteren er fraværende i, og irrelevant for teksten. At skrift er dekonstruksjon av enhver stemme, av ethvert utsigelsespunkt, mener Burke er en hypotese som i siste instans er umulig å verifisere. Men, om så er tilfelle, skulle det heller ikke avgjøre hvorvidt vi bør ta hensyn til forfatteren i en tolkning, da ”the postulation of a prior constitutive cause (i.e. language) does not deny the constituted entity (i.e. author) its existence, nor does it prevent that entity in turn causing someone else” (Burke 1992:174). Spranget er også stort fra en teoretisk overbevisning om forfatterfravær til å skulle foreta konkrete tolkninger uten å ense forfatteren.

³ Etter Freud ble det vanskelig å se noen direkte korrelasjon mellom et menneske og dets handlinger, da det ikke finnes noen enkel, intenderende psyke som eksisterer forut for og utenfor språket.

Burke beskylder Barthes for å ha fremstilt et ensidig, forenklet og utdatert syn på forfatteren. Han kritiserer ham for å unnlate å ta hensyn til diverse forfatter-representasjoner, blant annet Bakhtins dialogiske forfatter, og for å henge igjen i et syn på forfatteren som for lengst var gått av mote i 1968. Som om Barthes skulle ha lukket øynene for all utvikling innen litteraturvitenskapen etter 1920, synes "La mort de l'auteur" å fremstille forfatterskap som en slags apoteose. Barthes forfattermord blir sammenlignet med Nietzsches "gudemord" (*deicide*) sent på 1800-tallet; begge er oppgjør med en metafysisk abstraksjon, en slags platonisk karakter som i Barthes artikkel kan oppfattes som romantikkens forfatterhelt. Denne transcendentale figurens eksistens har ofte blitt tolket som en erstatning for det teologiske tomrommet en svekket religiøs autoritet etterlot seg,⁴ og Burke påpeker at Barthes synes å være noe sent ute.

Problemet med en tilbakekomst av forfatteren er, etter Burkes oppfatning, at litteraturvitenskapen selv risikerer å bli erklært død. Å lese biografisk er på ingen måte en nøytraliserende, forenklande aktivitet i tolkningsprosessen, da forfatteren opererer som et usikkerhetsprinsipp i teksten. Når det autorale subjektet slippes inn i en teoretisk tolkning, blir teksten straks vanskeligere å regjere over, dens grenser vanskeligere å definere. Til tross for dette forsvaret Burke forfatterens tilbakekomst; den er uunngåelig fordi forfatteren er det eneste som kan føre oss til det mest særegne og konkrete ved en tekst.

Fenomenet "forfatterens død" viser seg også å være et paradoks, ifølge Burke. Om han har rett i at "The reaction against subjectivity shows that its terms are governed by the era of subjectivity" (Burke 1992:4) så aksepterer Barthes forfatterens status som en absolutt størrelse ved å fornekte hans eksistens. I den forstand vil forfatteren aldri være mer levende enn når han er (levende) begravd.⁵ Begreper som i utgangspunktet skal erstatte forfatterens privilegerte posisjon, som *leseren* for Barthes og *skrift* for dekonstruksjonen, ender opp med å bekrefte forfatterens tilstedeværelse. Dekonstruksjonens oppfatning av skrift er at den ikke lenger er uttrykk for noe annet, men refererer bare til seg selv; med andre ord består den av en rekke tegn som i større grad er knyttet til signifikanten enn signifikatet, da signifikatet konstant forskyves. Ved å gi skriften *a priori*-status, men samtidig bedrive litteraturkritikk som leter etter implisitte betydninger og skjulte markører i teksten, tillegges skriften de karakteristikkene som før definerte forfatteren. Den empiriske forfatteren blir altså ifølge Foucault og Burke erstattet av en transcendental anonymitet som "keeps alive, in the grey

⁴ Som vi senere skal se, tar Baudelaire et oppgjør med denne arvtakeren av genuin inspirasjon i "Le Désir de peindre" (1862)

⁵ Michel Foucault deler denne oppfattelsen, og utdyper den i artikkelen "Qu'est-ce qu'un auteur" (1969)

light of neutralization, the interplay of those representations that formed a particular image of the author” (Foucault 1991:200).

Man kan si at forfatteren implisitt returnerer til litteraturvitenskapen via de siste tiårenes kontekststudier. Disse slipper opp for utenomtekstlig vurdering av litteratur, og dermed åpner de også opp for forfatteren. Vedkommende fungerer logisk nok som den eneste gyldige linken mellom omverden og teksten, unntaket er å tenke seg ren mimesis; i et slikt tilfelle vil han være uviktig. Selv om man ikke tenker seg forfatteren, men språket som det absolutte opphav til teksten, vil han i de aller fleste tilfeller fungere som en bro mellom teksten og verden. Allikevel er det usikkert i hvilken grad vi kan feire hans retur, til tross for stadig nye åpninger av det litterære feltet. Man kan i alle fall konkludere med at forfatteren har gått stille i dørene, hvis han i det hele tatt har kommet tilbake.

I sin konklusjon skriver Burke: ”Our thought is still so explicitly theological as to allow us to grasp transcendence and absence more surely than the distinctively human, that ever-singular place of desire, will and history from which spring all acts of authorship” (Burke 1992:205). Er det slik å forstå at man er redd for det konkrete og partikulære i litteraturvitenskapen, og at Eirik Vassenden har rett når han freidig uttaler angående skepsisen til selvbiografiske detaljer i nyere norsk litteratur at ”det er en form for akseptert bullshit at kunst absolutt må være universell” (Morgenbladet 2002-07-05)? Om vi godtar forfatteren som en meningsstørrelse i teksten, er vi samtidig nødt til å erkjenne at en spesifikk menneskelig, subjektiv *intensjon* kan spores i språket.

Intensjon, mening og betydning

Alle problemer vi støter på når det gjelder forfatteren i tekster, kretser i bunn og grunn rundt begrepet *intensjon*, da det særegne ved litteratur er dens form for kommunikasjon *in absentia*. Forfatteren er så å si aldri til stede i leseprosessen og kan derfor ikke forklare hva han egentlig mente/intenderte, men kan vi slutte oss til det ved hjelp av teksten? Debatten omkring forfatterintensjon nådde sitt høydepunkt i nykritikkens æra i USA, men er fremdeles et omdiskutert tema. Et vanlig motargument er at en ikke kan kjenne til forfatterens intensjon, det vil si hva han tenkte i skrivende stund, og dermed heller ikke kan snakke om hva som er forfatterens mening i en tekst.

Allerede i 1957 påpeker G.E.M. Anscombe at anti-intensjonalistene ikke har definert begrepet intensjon godt nok. For å forstå et menneskes intensjon må en se på hva vedkommende gjør, og ikke hva han/hun tenker, som så mange tror. Intensjon er derfor ikke ”planlegging”, den eksisterer ikke forut for handlingen (skriveprosessen), men agerer og

intenderer *i teksten*. Godtar vi dette, vil heller ikke intensjonsmarkører nødvendigvis være bevisste. Det vil igjen føre til at tolkninger av en forfatters intensjon aldri vil kunne bevises på noen gyldig måte, heller ikke av ham selv. At forfatteren da hevder å ikke ha forstått sitt eget verk (à la Vesaas' "eg veit ikkje, eg har berre skreve boka") vil da kunne fremstå som noe mindre absurd. Som lesere kan vi muligens fange hans intensjon, ikke forut for skriveprosessen, men i selve teksten, i leseakten.

Spørsmålet er om forfatterens mening overhodet kan eksistere i skriften etter at ordene er skrevet ned og intensjonen er oppfylt. Utsagnet "teksten lever sitt eget liv" er en velkjent metafor både innenfor og utenfor academia, og viser til det litterære språkets flertydige karakter. Dessuten har leserne egne forutsetninger og forventninger som de leser inn i teksten, og om en teksts mening oppfattes som summen av tolkningene den blir utsatt for, inkludert forfatterens egen, vil forfatterens intensjon være av minimal interesse. Hermeneutikeren E.D. Hirsch Jr. har foretatt et enkelt skille mellom mening (*meaning*, eller *verbal meaning*) og betydning (*significance*) som kan virke oppklarende her. I sin artikkel "Objective interpretation"⁶ fra 1960 likestiller han mening med forfatterens intensjon, det vil si den verbale meningen som er stabil og uforanderlig i teksten. Dette betyr ikke at man kan gjenskape den førspråklige intensjonen, men man kan lokalisere den mest plausible meningen i det språklige uttrykket. Betydning derimot, er en variabel størrelse, og defineres av forholdet mellom verbal mening og noe utenfor denne meningen. Mens vi bør se etter forfatterens mening når vi tolker en tekst, avgjør betydningen hvilken verdi teksten har når vi bedriver litteraturkritikk. Kritikere kan relatere teksten til situasjonen, uavhengig av enhver kontekst, og fokusere på responsen den utløser hos leserne. De kan også bedømme hvorvidt en forfatters ønske om å skape noe overensstemmer med hva han har skapt, men dette vil ikke i noe tilfelle forandre på den verbale meningen. Når T.S. Eliot skrev om litterære verks foranderlighet over tid i "Tradition and the individual talent" (1922), var det ifølge Hirsch ikke disse verkenes foranderlige mening han siktet til, men deres variable betydning.

Hirsch ståsted i intensjonsdebatten er radikalt med tanke på at han vurderer forfatterintensjonen (den opprinnelige meningen) i teksten som det eneste normative prinsippet som kan falsifisere/verifisere en tolkning. Dette betyr ikke at tolkningen kun er gyldig hvis man klarer å forstå hva forfatteren *egentlig* intenderte, i selve skriveakten, for det vil i de fleste tilfeller være umulig, men at forfattermeningen kan presiseres ved å åpne opp for en biografisk og kontekstuell tilnærming, da hele tekstens (og forfatterens) "horisont" må

⁶ Først utgitt i PMLA (1960), senere opptrykt i *Validity in Interpretation* (1967)

vrurderes for å begrense antall relevante tolkninger. Utenomtekstlige data skal ikke leses inn i teksten, men brukes til å verifisere hva vi leser ut av den.

I lys av dette ser Hirsch med stor skepsis på datidens strukturalistiske strømninger. Ved å negere forfatteren blir litteraturvitenskapen preget av akademisk mistenksomhet og villfarelse fordi man tviler på muligheten for objektivt gyldige tolkninger. Resultatet blir et sammensurium av ”lesninger”, hvor forfatterens mening erstattes med teoretikerens og hvor alt kan godtas så lenge det er logisk oppbygd (coherent) og plausibelt. Dette fører til at de ”beste” tolkningene får gjennomslag, ikke de mest legitime. Hirsch innrømmer villig at ingen tolkning kan bevises med sikkerhet, da meningen teksten representerer er en annens, men ved å forsøke å rekonstruere forfatterens mening blir det lettere å kvitte seg med ens egne forutsetninger og forventninger, og vi oppnår en større grad av objektivitet.

Det er en svakhet hos Hirsch at han ikke presenterer noen metode for å komme frem til forfattermeningen i en tekst, annet enn å slippe opp for en mer biografisk/kontekstuell tilnærming til teksten. Kan hermeneutisk metode, hvor hypoteser verifiseres eller falsifiseres i det hele tatt brukes i en tolkning av forfattermening? Hva vi da ender opp med er vel til syvende og sist et konsensuskriterium, som ifølge Hirsch karakteriserer ikke-autorale tolkninger? Vi skal på dette tidspunktet nøye oss med å konkludere at intensjon fremdeles er et intrikat problem i litteraturvitenskapen, særlig når vi skal forsøke å rekonstruere den, men kan vi se bort fra den? Vi har sett at både Burke og Hirsch er av den oppfatning at all tolkning er et spørsmål om intensjon, og at forfatterens tilbakekomst i litteraturvitenskapen nødvendigvis er en tilbakevending til denne. Men hva skjer i de tilfellene der det er forfatterens intensjon å etterlate spor av seg selv i teksten?

Gjemmeleken

I Dag Solstads allerede nevnte roman *16.07.41* finnes en rekke fotnoter som vi får vite at opprinnelig skulle vært integrert i bokens begynnelse. Temaet i fotnotene kretser rundt det skrivende jeg’ets identitet, hvor forfatteren føler en snikende mistanke om at ”[...] dette jeg’et ikke er noe jeg, men noe som oppløser seg idet man begynner å granske det nærmere, for eksempel gjennom en slags ord og tidslek, men også i denne oppløsning er det alltid jeg som skriver dette” (Solstad 2002:33). Den reelle forfatteren forankret i skrivepunktet og forfatteren i teksten er ”den samme, men likevel ikke den samme”(Solstad 2002:33). Lenger ut i boken gjengir han i sin helhet et foredrag han holdt på litteraturfestivalen på Lillehammer. Solstad iscenesetter altså ikke bare seg selv som privatperson, men han konstruerer et bilde av seg selv som forfatter, med andre ord skaper han en forfatterfigur i teksten. Kjetil Røed

skriver følgende om dette grepet: ”Dette er en klassisk positur for forfattersubjektet: Med utgangspunkt i en teoretisk oppfatning av litteraturen (om enn idiosynkratisk) bestemmer han seg for å skrive en bestemt type tekster” (Morgenbladet 2003-06-27). At Solstad iscenesetter seg selv som bilde og dermed skriver seg selv inn i teksten, er uten tvil et bevisst litterært valg, men er det kanskje slik at alle forfattere i alle genrer bevisst legger igjen spor av seg selv i teksten? Spor som viser et bilde av dem selv og hvordan de ønsker å opptre; med andre ord en konstruksjon av en forfatteridentitet?

Vi leser ikke bare bøker, vi leser også forfattere. Og forfattere ”leser” kanskje leserne bedre enn vi tror. For å introdusere Marcel Couturiers oppfatning av lese/tolkningsprosessen i *La Figure de l’auteur*, kan dette sitatet være utfyllende i sin helhet:

La réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l’auteur réel ou empirique [...] mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaire et d’être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens tout en les tenant le plus longtemps en laisse. (Couturier 1995:107)

I samsvar med Hirsch påpeker han her at ved å ta hensyn til forfatteren, legger vi bånd på vår naturlige trang til å lese oss selv inn i teksten. Couturier er altså av den oppfatning at en leser alltid vil projisere sine «symptomer» i teksten. Hans bok har hovedfokuset rettet mot den moderne romanen, men jeg ser ingen grunn til ikke å bruke hans teorier på andre litterære genrer. Den føyer seg inn i den spinkle rekken av forsvar for å bruke forfatteren i tolkninger, men der hvor Hirsch bruker sin tid på å gi en gyldig begrunnelse for dette, forsøker Couturier å forklare hvorfor forfatteren i det hele tatt forsvant fra litteraturteorien.

For å forstå dette, må vi tilbake til selve skriveprosessen, og forfatterens mål med denne. Ifølge Couturier er alle forfattere preget av en vilje til å mystifisere sin litteraturaktivitet. Deres mål vil alltid være å gi leserne en kompleks tekst som tvinger dem til å involvere seg følelsesmessig, og dette utadvendte aspektet er det lett å glemme. Litteratur er interaksjon mellom forfatter og leser, og kommunikasjonen dem imellom er av amorøs art; forfattere leker seg med leserne, ”flørter” med dem, guider dem og *gjemmer seg* for dem. Det siste er kjernen i Couturiers argument; den moderne roman ble til i en tid hvor fokuset på forfatteren stadig økte, og det ikke lenger var uproblematisk å utlevere seg selv i teksten. I et Sainte-Beuve dominert, fransk litteraturmiljø kunne man lett bli gjenstand for rettslig forfølgelse (rettssaken mot Baudelaire i 1857 er ett av mange eksempler på dårlig intensjonstolkning), og med psykoanalysens fremvekst ble det ikke akkurat mer fristende å legge seg selv under offentlighetens lupe.

Derfor begynte forfatterne etter hvert å utvikle komplekse narrative strategier for å skjule deres identitet: "Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser" (Couturier 1995:73) Det ble viktig for dem å skille romanens narrative diskurs fra deres personlige diskurs. Dette gjorde forfatterfiguren mer og mer usynlig, og litteraturteoretikerne fikk en illusjon av å være "les maîtres du jeu", som fritt kunne tolke spillereglene etter eget forgodtbefinnende. Ifølge Couturier kan en nesten si det slik at moderne litteraturteori har latt seg forføre av forfatterne. En utslagsgivende faktor for dette var en stadig hyppigere bruk av metatekstualitet, hvor tekstens opprinnelse er så problematisk at leseren stadig føres lenger inn i tekstens sorte hull. Og teoretikerne lot seg drive med; de leste seg dypere og dypere inn i skriften helt til de til slutt endte opp med å ikle seg forfatterrollen.

Selv om Couturier roser strukturalismen og dekonstruksjonen for å ha gitt tilløp til brukervennlige narratologiske verktøy, beskylder han forsvarere av "forfatterens død" for å favorisere en narsissistisk tilegnelse av teksten. Dekonstruksjonens oppfatning av skriften som eneste meningsdannende instans fremstår for ham som "une fétichisation de la langue" (Couturier 1995:206), da de overser forfatterens naturlige tilstedeværelse i enhver tekst. Det ironiske ligger i at deres teorier igjen har smittet over på forfatterne. Blant annet hevder Couturier at nyere fransk litteratur er altfor sterkt preget av Derrida og dekonstruksjonen. Den er forankret i en "forfatterens død"-tankegang som favoriserer en viss "*amateurisme*" og som fører til mangel på sterke litterære forbilder.

I motsetning til Couturier, hevder Foucault i "Qu'est-ce qu'un auteur" at forfatterens forsvinningsnummer ikke skyldes litteraturkritikerne, men en kulturell metamorfose. Fra å assosiere litteraturen med en aktivitet som kunne holde døden på avstand, slik den fungerer i *Tusen og en natt*, er litteratur i moderne tid relatert til offerhandlingen. Forfatteren ofres så å si på litteraturens alter, men det er et bevisst offer som gjennomføres ved å slette *alle* spor av hans personlighet i teksten, og vi blir sittende igjen med ikke annet enn et fravær. Dette skiller ham dermed fra Couturier, som mener at fraværet ikke er absolutt, da forfatteren alltid vil legge igjen spor av seg selv, selv om de er godt gjemt. Følgende kapittel er et eksempel på en forfatter som vanligvis tolkes ut fra Foucaults synspunkt, men som vi skal se, gemmer han seg kanskje bare særdeles godt i teksten.

Robbe-Grillet's rustning

”Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi. Comme c’était de l’intérieur on ne s’en est guère aperçu. Heureusement.” (Robbe-Grillet 1984:10) Slik begynner overraskende nok Alain Robbe-Grillet's tilsynelatende selvbiografiske bok *Le Miroir qui revient* fra 1984. Som den fremste representant for den franske nyromanen, er dette et oppsiktsvekkende utsagn på grunn av tre små, tilsynelatende uskyldige ord: substantivet *intérieur* bygger på den humanistiske myten om en menneskelig dybde, verbet *parler de* antyder at det er mulig for skriften å ha en representativ funksjon, og pronomenet *moi* (”de tout temps haïssable” [Robbe-Grillet 1984:10]) viser at det dreier seg om biografisme. Videre forklarer Robbe-Grillet at han en stund var tilhenger av oppfattelsen av teksten som autonom og forfatterstemmen som fraværende, men skiftet ståsted da han oppdaget at dette ikke lenger var en revolusjonerende tanke som kunne rokke ved visse etablerte sannheter, men selv ble en allment akseptert ideologi.

Litteratur er for Robbe-Grillet en søken etter en umulig representasjon av omverden og det ubevisste i mennesket. Forsøker han å speile dette, dukker i stedet hans eget speilbilde opp, da språket kun er i stand til å artikulere vår egen subjektive bevissthet, etter fornuftens lover. Det kan verken gjøre rede for den eksterne verden utenfor oss, eller beskrive det ubevisste i oss. Likevel er språket, til tross for sin utilstrekkelighet, det eneste som via fiksjonen kan formulere nettopp disse manglene, derav alle motsetningene, hullene, og bruddene på logisk sammenheng som finnes i for eksempel *La Jalousie* eller *Les Gommages*. Tar man omveien om en fiksjon som erkjenner språkets mangler, blir det mer personlig og nært enn om man skulle bekjenne noe ærlig om seg selv. Derfor minner Robbe-Grillet oss stadig på at en selvbiografi som *Le Miroir qui revient* er et håpløst prosjekt, fordi den faller i den tradisjonelle romans felle: den forsøker å etablere en orden, en lineær kronologi, en sannferdig sammenheng mellom hendelser som umulig kan samsvare med vår fragmenterte, subjektive oppfattelse av verden.

En objektiv litteratur finnes altså ikke. Nyromanen defineres av Robbe-Grillet som en litteratur som tar innover seg og aksepterer at den i sin kjerne alltid vil være subjektiv. Ironisk nok var Roland Barthes’ første artikkel om Robbe-Grillet, som omhandlet *Les Gommages*, titulert ”Littérature objective”. I *Le Miroir qui revient* gjør han grundig narr av Barthes og mener at han til enhver pris forsøker å finne dette nullpunktet i litteraturen, som han egentlig aldri har trodd på, for å kvitte seg med egne demoner; ”ma prétendue blancheur – qui n’était que la couleur de mon armure (min utheving) – venait à point nommé pour alimenter son

discours.”(Robbe-Grillet 1984:38) En slik beskyldning har gjenklang i Couturiers syn på litteraturteoretikere som leser sine egne teorier inn i litteraturen. Robbe-Grillet nevner da også at han oppfatter Barthes først og fremst som en forfatter.

Bruken av ordet rustning (*armure*) er interessant fordi den impliserer forfatteren bak teksten og hans behov for å skjerme seg mot angrep fra omverdenen. Flere steder skriver Robbe-Grillet at han føler seg feiltolket og misforstått. Teoretikere som Barthes har ikke gravd dypt nok til å kunne kle av ham denne rustningen, og de har dermed unnlatt å oppdage sporene han har etterlatt seg i teksten. Det kan virke som om han her sikter til to forskjellige slags spor. Den ene typen viser til forfatterens intensjon, og blir ofte oversett av lesere som tolker hans tekster rent bokstavelig, da det er en alminnelig oppfatning at Robbe-Grilles bøker preges av et ”centre vide”. Et eksempel på dette er Barthes tolkning av *Les Gommès* og *La Jalousie*, som ikke nevner de, for forfatteren opplagte, bakenforliggende temaer som Ødipuskomplekset og den seksuelle forbrytelsen. Hva Robbe-Grillet *intenderte*, mener han følgelig at bør kunne spores i teksten.

Den andre typen er av mer personlig art og viser til sporene av privatpersonen Robbe-Grillet. Disse er ikke nødvendigvis intensjonelle, men ligger som gjemte ”monstre” under overflaten. I hans kjølige stil finnes det for eksempel spor som avslører hans ønske om å skrive noe virkelig selv om det ikke lar seg gjøre, som viser en lengsel tilbake til barndommen, som gjenspeiler hans redsel for havet og hans traumatiske opplevelser fra krigen. I alt han har skrevet finnes det en indre kamp mot galskapen, mot ”une sensation de désastre grandiose et vide” (Robbe-Grillet 1984:34), og han undrer seg over at så få, med unntak av Maurice Blanchot, har oppdaget disse aspektene ved hans såkalt hyperrealistiske litteratur.

Til tross for at denne selvbiografien ustanselig setter spørsmålstegn ved sin egen sannhetsverdi, er refleksjonene rundt forfatterintensjon og tolkning verdt å ta på alvor. Robbe-Grillet iscenesetter ikke seg selv i sine tekster, men er like fullt til stede i dem, både som forfatter og privatperson. Han uttrykker skuffelse over at så mange ikke har tolket tekstene hans grundig nok; ”Je n’étais pas considéré comme un vrai romancier mais comme un ingénieur qui avait pris un stylo” uttaler han i et intervju i *Libération* (08.12.2005). Han ønsker ikke en retur til historisk-biografisk metode, men synes det er på tide ”à s’interroger à nouveau sur le rôle ambigu que joue, dans le récit moderne [...] l’expression d’une personne, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient” (Robbe-Grillet 1984:12). Robbe-Grillet ønsker dermed mer fokus på den ambivalente rollen forfatteren spiller i sine tekster.

I Robbe-Grilletts ”autofiksjonsverk” *Le Miroir qui revient* finner vi en tydelig ”forfatterfigur” som konstant problematiserer og sår tvil om sin egen sannhetsverdi. Hva som virkelig har skjedd, hva forfatteren tror har skjedd, og hva som bare er rent oppspinn, kan leseren umulig vite, derfor dreier det seg her om en *iscenesettelse* av forfatteren. Vi har sett at Couturier oppfatter forfatteren som svært bevisst sine lesere i selve skriveprosessen. Robbe-Grillet benekter at han setter seg ned for å skrive med en bevisst holdning til hva han ønsker å formidle (selv om han i ettertid etterlyser ”korrekte” tolkninger), men i løpet av skriveprosessen blir det tydelig at han har leserne i tankene når han spør seg selv ”[q]uel est donc ce rapport bizarre que j’entretiens avec mon indispensable lecteur, puisque je fais tout pour l’égarer, et pour ensuite le confondre?” (Robbe-Grillet 1984:40) Kan vi si at det her dreier seg om å skape en forfatterskikkelse som leseren må følge? Eller er leseren den eneste produsent av denne skikkelsen i teksten?

Leserens rolle

Det virker som om lesere alltid kommuniserer med tekstens forfatter til en viss grad, selv om dennes identitet skulle være ukjent. Vi ser ikke for oss forfatteren billedlig, med mindre vi kjenner vedkommende fra media eller andre instanser, men vi har en tendens til å lytte til en som oftest stum stemme i teksten som vi tillegger forfatteren. Dette kan merkes når vi umiddelbart kjenner igjen en forfatters stil selv om vi i utgangspunktet ikke var klar over hvem som hadde skrevet teksten. Vi forholder oss altså til hva Couturier kaller en forfatterfigur, som ikke er den reelle personen, men en slags representasjon. Speiler en slik figur forfatteren bak teksten, er den skapt av forfatteren, eller er den kun en ren leserkonstruksjon?

Edward Said skylder på historieløshet og mangel på tradisjon når han i likhet med Couturier og Hirsch beskylder litteraturteoretikeren for å ha blitt en autodidakt. Hans bok *Beginnings: Intention and Method* er ikke et forsvar for forfatterorienterte tolkninger, men det påpekes at all begynnelse er intensjon, og at det som leseren oppfatter som forfatterstemmen kan ha sammenheng med tekstens pertinens:

Every sort of writing establishes explicit and implicit rules of pertinence for itself: certain things are admissible, certain others are not. I call these rules of pertinence *authority* – both in the sense of explicit law and guiding force (what we usually mean by the term) and in the sense of that implicit power to generate another word that will *belong to* the writing as a whole (Vico’s etymology is auctor:autos:suis ipsius:propius:property). (Said 1985:16)

Denne pertinenzen befinner seg immanent i teksten og er en selvstendig størrelse, i motsetning til hos Foucault, hvor en lesers oppfatning av en forfatters individuelle trekk egentlig er projeksjoner av de metodene vi har brukt på vedkommendes tekst, og hvilke sett av regler vi har fulgt når vi har bedrevet tolkning. Felles for dem begge er oppfatningen av at en forfatterstemme er en ren konstruksjon, og ikke noe som stammer fra forfatteren selv. Vi skal her se litt nærmere på hvordan noen leserorienterte teoretikere har forsøkt å løse problemene som kretser rundt forfatterens rolle.

Både Foucault og Barthes bidro sterkt til fremveksten av litteraturvitenskapelig leserorienterte metoder som nå vanligvis samles under fellesbenevnelsen *reader-response criticism*. Den store gruppen litteraturteoretikere som fokuserer på leserens rolle er svært lite homogen, men har visse fellestrekk, blant annet i oppfattelsen av tekst som en ustabil størrelse. Det fokuseres derfor sjelden på forfatterens mening, men desto mer på spørsmålet om mening kan være nedfelt i teksten eller hvorvidt den konstrueres av leseren. Wolfgang Iser mener for eksempel at leseren må avdekke de objektive strukturer som finnes i teksten, samt fylle ut dens eventuelle ubestemtheter (*Unbestimmtheitsstellen*) og tomrom, mens Stanley Fish betviler denne objektiviteten og setter spørsmålsteget ved selve tekstens eksistens før lesning i artikkelen "Is There a Text in this Class" fra 1980. Sistnevnte representerer dermed en av de mer ekstreme variantene av lese-teori; teksten kan for ham bety nærmest hva som helst, men i praksis finnes det regler og normer som innsnevrer tolkningsmulighetene. Disse avhenger av hvilke tolkningssamfunn vi tilhører og hvilken forventningshorisont vi har.

Ikke alle leserorienterte teoretikere benekter forfatterens tilstedeværelse i teksten. Peter Brooks trekker inn forfatterens stemme i sin teori om litterær overføring og motoverføring, men er forsiktig med å trekke paralleller til den biografiske forfatteren. En leserorientert, tematisk kritiker som virkelig tar hensyn til forfatteren i teksten er Georges Poulet. Her beskrives leseprosessen som å dykke ned i en annens bevissthet, forfatterens *cogito*, til den grad at man tenker det forfatteren tenker, føler det han føler⁷. Dette kan bare skje hos den "passive leser", den som frir seg fra sine forutanelser og fra ønsket om å kontrollere sine oppfatninger; først da oppnår man den nødvendige intuitive kontakten. Allikevel er ikke Poulets forfatter identisk med den biografiske forfatteren ("[...] l'auteur dans l'ensemble confus de ses expériences externes ou internes" [Poulet 1971:284]), for den bevissthet leseren kommer i kontakt med og til en viss grad inkarnerer, eksisterer kun i den spesifikke teksten. Rimbauds "Je est un autre" er pertinent både for leseren, hvis bevissthet

⁷ "Toute oeuvre est, en effet, imprégnée par l'esprit de celui qui l'a écrite. En nous la faisant lire il éveille en nous l'analogue de ce qu'il a pensé ou éprouvé." (Poulet 1971:283)

invaderes av en annens, og for forfatteren, som i teksten representerer seg selv, men samtidig er en annen. Denne dobbeltheten i forfatterfiguren fusjoneres til begrepet ”implisert forfatter” av en av nykritikkens representanter, Wayne C. Booth.

Booths impliserte forfatter er en semantisk størrelse som konstrueres av leseren på grunnlag av teksten. Den eksisterer som en stum stemme som bare kan leses ”mellom linjene” og er den delen av forfatterjag’et som er nedfelt i teksten, et slags ”annet jeg” som utgjør tekstens meningsbærende størrelse. Den impliserte forfatteren er ansvarlig for de etiske normer og verdier som viser seg i teksten, men kan ikke nødvendigvis relateres til fortelleren, og skal ikke settes i sammenheng med den historiske forfatteren. En teoretiker som legger seg nært opp til denne tankegangen, er Umberto Eco, som har dannet begrepet ”modell-forfatter”. Dette definerer han som en ”stil”, en stemme som vil ha oss ved sin side, og som leder oss i riktig retning. Modell-forfatteren viser seg som fortellertekniske strategier, som en samling anvisninger som blir gitt oss for hvert skritt, og som vi er nødt til å adlyde når vi skal oppføre oss som modell-lesere (Eco 1994:27). Han sammenligner det videre med et leksikon; å avdekke dette er å avdekke modell-forfatterens strategi, som ikke er *en* figur men regelen man kan bruke for å avdekke *mange* ”figurer” i fortellingens teppe (Eco 1994:146)

Med sine røtter godt plantet i nykritikken, har Booth fått kritikk for å ville sno seg unna en intensjonell tolkningstilnærming ved å skape dette begrepet. Noen teoretikere har etterlyst klarere metoder for å finne den impliserte forfatteren, andre mener at han rett og slett burde fjernet ordet ”implisert”, og akseptert at det er selve forfatteren han snakker om. En lignende kritikk kan rettes mot Umberto Eco. I det følgende ønsker jeg å presentere mine egne tanker rundt problemene vi hittil har støtt på med hensyn til forfatterens rolle i en tolkningsprosess.

Forfatterpersona

Vi har sett at forfatterens retur til litteraturvitenskapen er en relativt kompleks tilbakekomst på grunn av intensjonsproblemet; selv når forfatteren eksplisitt skriver om seg selv, er ikke nødvendigvis intensjonen klar. Intensjon er hen-sikt, man sikter hen, men kan ofte bomme. Allikevel vil jeg forsøke å vise at i en analyse av *Le Spleen de Paris* kommer man vanskelig unna forfatterens tilstedeværelse. Hos Foucault og mange av de leserorienterte teoretikerne så vi at forfatteren oppfattes som en hermeneutisk kategori, en ren tekstlig størrelse som fungerer som en referanse for tolkningen. Men der hvor forfatteren for disse kun er en leserkonstruksjon, vil følgende utsagn av Marcel Couturier være en ledetråd i denne oppgaven:

Je ne prétends pas être en présence de l'auteur en tant que sujet transcendantal, sujet de l'inconscient, sujet social, sujet biographique etc, seulement de l'auteur de cette fiction dans laquelle il a investi une part de lui-même, et surtout de ses ambitions esthétiques. (Couturier, 1995:132)

Som vi skal se i vår lesning av Baudelaires prosadikt preger den kollektive forestillingen om forfatteren den enkelte forfatter mer enn man skulle tro. Baudelaire kommenterer denne forestillingen i blant annet "Perte d'auréole", og i likhet med Robbe-Grilletts *Le Miroir qui revient* og Solstads *16.07.41*, iscenesetter han seg selv i tekstene og gir kommentarer til sin egen skriveprosess. Dette fører til at den forfatteren som leserne forholder seg til i *Le Spleen de Paris*, i større grad er styrt av forfatteren selv enn det som ofte er tilfelle i andre litterære tekster. Allikevel forsvinner ikke spørsmålet om intensjon selv om det tilsynelatende er forfatteren selv som snakker, noe Baudelaire minner oss på i "À Arsène Houssaye": hva som opprinnelig var hans intensjon, ble aldri fullført i den ferdig skrevne teksten. Jeg ønsker å beholde Hirsch' skille mellom mening og betydning for å unngå å forveksle forfatterens umiddelbare meningsopplevelse med meningen i teksten. Derimot er jeg skeptisk til å bruke begrepet forfatter, da det henviser så tydelige til den konkrete personen bak teksten, og ikke hva vi møter i teksten. I den følgende analysen av Baudelaires kortprosadikt skal forfatteren vi ser i teksten behandles som spor av den biografiske forfatteren, og ikke som en ren leserkonstruksjon, men jeg ønsker likevel å foreta et tydeligere skille mellom forfatteren i teksten og den biografiske forfatteren.

Jeg kunne ha valgt å beholde Couturiers begrep forfatterfigur, men etter min mening har ordet "figur" en for sterk visuell konnotasjon. I tillegg oppfatter jeg at forfatterens spor i teksten ikke nødvendigvis danner én enhetlig "figur", men at disse sporene tvert imot kan være svært motstridende. På bakgrunn av dette ønsker jeg å erstatte "forfatteren i teksten" eller "forfatterfigur", med forfatterpersona. Begrepets latinske betydning er "maske", noe som samsvarer med Couturiers oppfatning av at forfatteren er seg mer bevisst sine lesere enn vi ofte antar, og at han ofte "gjemmer" seg for dem. Den jungianske betydningen av ordet som hvordan en person presenterer seg selv til omverdenen, er også relatert til den latinske opprinnelsen. I jungiansk sammenheng er *persona* "[...] not a pose or some other intentional misrepresentation of the self to others. Rather, it is the self as *self-constructed*, and may change according to situation and context" (Cuddon 1991:702). Denne betydningen er relevant her, da den understreker at det dreier seg om en variabel og ikke nødvendigvis en helhetlig størrelse. Selv om *persona* i dag som oftest brukes om et litterært verks fortellerstemme, kan det også vise til et *alter ego*: "a 'second self' created by the author and through whom the

narrative is related” (Cuddon 1991:702). Ved å sammenstille forfatter og *persona*, håper jeg å fjerne meg så langt fra den biografiske forfatteren som mulig, uten å avvise sammenhengen mellom tekst og forfatterliv.

En forfatter*persona* skapes av hva forfatteren legger igjen av spor av seg selv i teksten, og hvordan han eventuelt iscenesetter seg selv i teksten. Disse sporene samsvarer ikke nødvendigvis med forfatterens intensjon, da de kan være ubevisste grep fra forfatterens side, eller vi kan rett og slett ta feil. De har ikke nødvendigvis en sammenheng med forfatteren i det hele tatt, da sporene han legger i teksten kan være villedende, og til og med lagt ut for å narre oss. Forfatterpersonen er en ubegrenset kilde til påvirkning på leserens konstruksjon av forfatter*persona*, derfor bør fokuset holdes på publiserte tekster, med andre ord hva forfatteren bevisst eller ubevisst viser i skriften.

I de følgende lesningene av utvalgte prosadikt fra *Le Spleen de Paris*, vil jeg i tråd med Hirsh være på utkikk etter den mest plausible meningen i det språklige uttrykket, og bruke forfatterens horisont for å finne denne. I motsetning til Hirsh tror jeg vanskelig man kan oppnå en vitenskapelig objektiv forståelse av en tekst, og at det snarere dreier seg om konsensus. Hva forfatteren *egentlig* intenderte, er uten betydning, da mitt forkus vil være rettet mot forfatteren i teksten. Allikevel er forfatteren i teksten, det vil si vår forfatter*persona*, etter min oppfatning alltid et samlet produkt av leserens projeksjoner, forfatterens og skriften *per se*. Det er svært vanskelig å skille tydelig mellom disse, men leserens projeksjoner kan minskes jo større fokus som vies til forfatteren. Det dreier seg altså om en intersubjektiv tolkning. Til forskjell fra Hirsch ønsker jeg heller ikke å trekke inn annet av Baudelaires biografi enn hva som ligger i de litterære tekstene, da jeg mener at for stor kjennskap til en forfatters biografi fører til spekulative tolkninger i like stor grad som en negering av forfatteren gjør.

Couturier er relevant for lesningene på flere plan; Baudelaire har i likhet med Robbe-Grillet en rustning; han gjemmer eller maskerer seg i teksten og skaper en ambivalens som tvinger leseren til å involvere seg. Hovedsakelig ønsker jeg å vise hvordan Couturiers beskrivelse av den moderne romanforfatters posisjon i teksten, en posisjon som blant annet består i å ”imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser” (Couturier 1995:71), også er treffende når det gjelder Baudelaire.

Forfatterpersona i *Le Spleen de Paris*

Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits
Baudelaire, "Salon de 1859"

Når vi nå skal fokusere på Baudelaires *Le Spleen de Paris*, blir det essensielle spørsmålet i hvilken grad man kan identifisere en forfatterpersona i denne samlingen prosadikt. I det første avsnittet i "À Arsène Houssaye" beskriver Baudelaire den berømte slangen som mangler både hode og hale. Kutter man den i to eller fjerner en del, vil de resterende delene vokse sammen. Likeledes vil hver del kunne fungere selvstendig. Baudelaire uttrykker videre et ønske om at noen av disse "tronçons" vil åpenbare seg som like levende ("vivants") som en slange. Slangemetaforen er utformet som en leserveiledning, og bekrefter at prosadiktene ikke må leses i en bestemt orden. Man kan stanse lesningen når man vil, og man slipper å måtte holde seg fast "au fil interminable d'une intrigue superflue". Det finnes altså ingen intern organisering, og mange teoretikere har derfor fokusert på verkets mangel på helhet og fraværet av en *maître*, slik Barbara Johnson uttrykker det:

La maîtrise de la volonté créatrice, comme l'identité de la chose faite, sont éclatées par une différence qui replace la puissance du travail toujours ailleurs. Ces 'petites babioles' ont une volonté à elles; ici, il n'y a pas de maître, il n'y a qu'un serpent coupé et recollé, découpable et recollable à l'infini. (Johnson 1979:27-8)

Johnson ser på prosadiktene som hode- og haleløse, og dermed kan hun heller ikke identifisere en slik "maître", eller forfatterpersona, og dette til tross for et gjennomgående lyrisk subjekt og en dominerende andel prosadikt skrevet i førsteperson, hvor fortellerjag'et identifiseres som poet eller kunstner. Johnson begrunner fraværet av identitet ved å peke på passasjene der identiteten synes å oppløse seg eller mutere, som vi blant annet er vitne til i "Les Fenêtres". Slangens hode i "À Arsène Houssaye" signaliserer ifølge henne den skapende vilje, som i *Le Spleen de Paris* er redusert til en skarve "accident".

Så hvordan kan man allikevel påstå at det finnes en forfatterpersona i dette tilsynelatende kaotiske univers av forskjellige verdisystemer, motstridende meninger og uberegnelige fortellerstemmer? Fordi, som Baudelaire skriver, slangen kan vokse sammen igjen: "Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine". Det finnes ikke en rød tråd av handling som kan nøstes opp i *Le Spleen de Paris*, men det finnes en slange som kan rekonstrueres av de autonome fragmentene, til tross for mangelen på både hode og hale. Hvert prosadikt gir en gjenklang utover seg selv, som utvider

dem, som gjør dem til en del av slangen, og som oftest uttrykkes denne gjennom en felles ideologi eller et samlende verdenssyn (Stephens 2001:48). Vi synes med andre ord å skimte en kreativ identitet, en forfatter*persona* i teksten.

Et tjuetall av prosadiktene er skrevet i førsteperson, og selv om man skal være forsiktig med å likestille fortellerstemme og forfatterstemme, er dette en førsteperson som lett lar seg assosiere med Baudelaires egne beskjeftigelser, både som privatperson og som kunstteoretiker. I tillegg reflekterer mange av prosadiktene som ikke fortelles i førsteperson lignende glimt av de ideologiske posisjoner og kunstneriske ambisjoner som det dominerende jeg'et i samlingen uttrykker. Et gjennomgående element i samlingen er identitet som en usikker og lite helhetlig størrelse, slik Barbara Johnsen bemerker det, og Baudelaire skriver jo da også i *Fusées* at "[m]oi, c'est tous; tous, c'est moi" (Baudelaire 1975:ii678). Men dette motbeviser ikke at det finnes en intensjon om å beskrive denne identitetens oppløsning. Min påstand er altså at det finnes en samlet identitet, eller *maître* bak prosadiktene forskjellige stemmer; det er forfatteren som proklamerer sin annerledeshet og uttrykker en mangefasettert forfatter*persona*.

Le Spleen de Paris er også et produkt av sin tid, og som Walter Benjamin påpeker det: "Hans [Baudelaires] verk låter seg inte bara defineras historisk, som varje annat, utan det var avsiktlig och medvetet historisk" (Benjamin, sitert etter Kjersti Bale 1998:165). I dette henseende er *Le Spleen de Paris* særlig interessant da den ikke bare kommenterer datidens samfunn generelt, men i høy grad aktualiserer samtidens kunstsyn. I neste kapittel skal vi i første omgang fokusere på hvordan kunstnerens kvaler og kunstens rolle iscenesettes i prosadiktene, før vi går inn på Baudelaires bruk av ironi og parodi, som sår tvil om og samtidig tydeliggjør vår forfatter*persona*.

Kunstens og kunstnerens problematiske rolle

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

Baudelaire, "L'art philosophique"

Å slå fast at kunstens og kunstnerens funksjon i Baudelaire's prosadikt er problematisk, er en påstand som neppe oppfattes som særlig bombastisk. Der hvor poeten i *Les Fleurs du Mal* søkte en høyere enhet som tidvis kunne realiseres, preges *Le Spleen de Paris* av vissheten om denne enhetens illusoriske karakter. Her finnes ingen befrielse som kan oppnås gjennom Gud eller kunsten. Satan og det onde beskrives som en realitet i verden, som i "Le joueur généreux", mens Gud og det gode/skjønne gjentatte ganger åpenbarer seg som en illusjon. Fragmentering, motsigelser og usikkerhet skaper et slags moralsk anarki, i det minste "une morale désagréable", og dette illustreres mest konkret av det faktum at det ikke finnes noe indre organisasjonsprinsipp i samlingen, i motsetning til *Les Fleurs du Mal*. Moralen, eller mangelen på en sådan, skal vi komme tilbake til i kapittelet om parodi og ironi, men først skal det fokuseres på hvordan Baudelaire gjennom denne fragmenteringen makter å få frem diverse sider ved sin forfatterpersona, og dessuten hva det forteller oss om hans syn på kunstnerens posisjon mot slutten av 1800-tallet. I første omgang skal vi belyse den dualiteten som her kalles prostitusjon og ensomhet, og som så mange av prosadiktene preges av. En lesning av "Le Désir de peindre" og "Perte d'aureôle" vil kunne si noe om kunstens problematiske natur og den historiske kontekstens påvirkning på Baudelaire's fremstilling av kunstneren, før vi i siste instans skal se på kunstneren ikledd rollen som en narr og en gjøgler.

1. Prostitusjon og ensomhet

De la vaporisation et de la centralization du Moi. Tout est là.
Baudelaire, *Fusées*

Dette sagnomsuste sitatet fra *Mon coeur mis à nu* kan fungere som en rød tråd når man tar for seg *Le Spleen de Paris*, og gjenspeiler en dualitet som en stor gruppe av prosadiktene kretser rundt. I disse foregår det en tematisk svingning mellom selvkonsentrasjon og selvet som fordunster i den ytre verden, og det ovennevnte sitatet finner sin parafrase i "Les Foules": "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée" (Baudelaire 1975:i291) Det handler følgelig ikke om to motsetninger, men heller om to kompletterende, ofte synkrone bevegelser, hvorav én går utover og den andre innover. Kunstneren og flanøren

som spaserer ”incognito” (jamfør ”Perte d’auréole”) har de beste forutsetninger for å oppnå en slik mellomposisjon, men som vi skal se er det ikke nødvendigvis et entydig positivt fenomen.

Begrepet prostitusjon er her valgt til fordel for vaporisasjon, da ”sainte prostitution” er betegnelsen som brukes på denne tilstanden i ”Les Foules”. Begrepet hadde en positiv konnotasjon for Baudelaire; de første former for prostitusjon vi kjenner til, for eksempel fra det sumeriske samfunn, var av hellig karakter, og i denne konteksten tolket han det sannsynligvis etymologisk som det ”å sette foran” (fra latinsk *pro* og *statuere*). Det dreier seg om å sette andre først og om å gi seg selv hen til andre. I *Fusées* finnes belegg for denne oppfatningen: ”Il n’est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution” (Baudelaire 1975:i649). Derfor kan han beskrive Gud i *Mon coeur mis à nu* som den ultimate prostituerte, den som har en utømmelig kjærlighet å gi andre (”Dieu est l’être le plus prostitué” [Baudelaire 1975:i692]).

Nå bør ikke denne prostitusjonen oppfattes som en tilstand som definerer Baudelaire som sosial person, den er ikke hans ”moi social” i opposisjon til ”le moi créateur” som Charles Mauron beskriver i *Le dernier Baudelaire* fra 1966. Dette bekrefter forfatteren selv i *Mon coeur mis à nu*, hvor han snakker om ”le goût invisible de la prostitution” som finnes i menneskers hjerter og som handler om å ville være to for å unngå ensomheten. Den hellige prostitusjon tillater ikke en slik feighet, da ”la gloire, c’est rester *un*, et se prostituer d’une manière particulière” (Baudelaire 1975:i700). Denne prostitusjonen kan likestilles med flanørposisjonen han inntar i møte med omverdenen; en slags mellomposisjon hvor han kan gå opp i omgivelsene, men ikke trenger å delta aktivt i dem. Han blir til en viss grad invadert av andre slik at han mister seg selv, men det er en bevisst handling fra poetens side. Hånden som banker forstyrrende på døren i ”La chambre double” og de foraktelige menneskene poeten har måttet forholde seg til i ”À une heure du matin”, er derimot eksempler på øyeblikk hvor omverdenen blir påtrengende, hvor han tvinges til å delta aktivt mot sin vilje, og istedenfor å ”vaporisere”, blir han her ekstremt oppmerksom på seg selv. I prosadiktene synes det også å være en forutsetning for vellykket prostitusjon at objektet poeten observerer ikke selv er klar over at det blir betraktet, og at det ikke er noen interaksjon mellom dem. Først da kan poeten *ikle seg* det observerte objektet, for prostitusjonen dreier seg om ”le goût du travestissement et du masque” (Baudelaire 1975:i700).

Det virker altså som om det å miste seg selv i omverdenen, i andre, ikke nødvendigvis oppleves negativt for poeten. ”Les Foules” gir en klar oppskrift på hvordan dette kan utøves med glede; det er en gave som ikke er alle forunt. Vi får vite at poeten ”jouit de cet incomparable privilège”, og gjennom hele teksten hylles et slikt ”bad i massene”. Man skal

heller ikke overse det tydelig seksuelle elementet i denne aktiviteten, som når poeten uttrykker at ”*jouir de la foule est un art* (min kursiv)”, snakker om å ”épouser la foule” eller hevder at hva menneskene kaller kjærlighet er ubetydelig sammenlignet med en slik ”orgie”. Uttrykk som ”*jouissances fiévreuses*”, ”*actif et fécond*” og repetisjonen av ”*ivresse*” bidrar også til å forsterke seksualitetens tilstedeværelse. Leo Bersani hevder i *Baudelaire and Freud* at her er ”*psychic penetrability [...] fantasized as sexual penetrability*” (Bersani 1977:12), og Sonya Stephens tolker dette biografisk når hun skriver følgende: ”Sexually, as we might expect from a writer with a professed interest in being both bourreau and victime, the poet [...] emerges intact and with the self-righteous message that sexual intercourse cannot rival with imaginative intercourse[.]” (Stephens 1999:56). Hva hun refererer til her, er antagelig overlegenheten poeten føler i ”*Les Foules*” – den han deler med ”*les fondateurs de colonies, les pasteurs des peuples*” og ”*les prêtres missionnaires exilés*”, som alle kan le av den sekulære seksualiteten/prostitusjonen.

Ikke bare er den hellige prostitusjonen (”the imaginative intercourse” som Stephens kaller det) en nytelse, det synes også som om poeten kommer nærmere seg selv i denne prosessen. J.A. Hiddleston har en interessant tolkning av havmetaforen i prosadiktene, hvor han bemerker at uttrykk som ”*noyer son regard*”, ”*bain de ténèbres*” og ”*bain de multitude*” indikerer at selvets separate eksistens er tapt. Samtidig er det en åpning mot nettopp dette selvet når ”[...] the barrier between subject and object has disappeared, the self is at once vaporized into the outside world and at the same time, having internalized the outside world, is totally concentrated upon itself” (Hiddleston 1987:26). Ensomhet og prostitusjon er altså gjensidig avhengig av hverandre. Havet som metafor for sjelens uutgrunnelighet blir kanskje tydeligst i ”*Déjà!*”, hvor poeten er forlagt i sin betraktning av ”*cette mer si monstrueusement séduisante*”. I dette prosadiktet befinner han seg på en båtreise, hvor alle passasjerene klager kontinuerlig over situasjonen og lengter etter fastlandet. Stemningen stiger derimot når de får meldingen om at det er land i sikte. Idet de lettede passasjerene skal gå i land, føler poeten en ufattelig tristhet over å måtte rive seg løs fra sin kontemplerende virksomhet, og når en av passasjerene roper ”*Enfin!*”, kan han ikke annet enn å rope ”*Déjà!*”. Han ønsker heller å forbli i denne tilstanden av prostitusjon og ensomhet, av vaporisasjon og sentralisering, men er tvunget til å entre realiteten igjen ved å sette føttene på jorda. ”*Mettre les pieds sur terre*” er jo den franske ekvivalenten av å ha bena godt plantet på jorden, det vil si at poeten motvillig returnerer til virkelighetens verden.

Likevel er det mye som tyder på at vi ikke kan tolke denne hellige prostitusjonen som en lykksalig del av kunstens positive effekt på sjelen. Vi skal se at den til tider avsløres som

utelukkende subjektiv projeksjon, uten universelle kvaliteter. Gleden og stoltheten som uttrykkes i "Les Foules", rives brutalt ned i "Les Fenêtres", prosadiktet som kanskje best uttrykker poetens bevegelse fra selvet til den/det andre, og tilbake til selvet igjen. Det åpner med et klart paradoks; den som ser inn gjennom et åpent vindu, oppdager aldri like mye som den som ser gjennom et lukket vindu. Videre fortelles det at et lukket vindu som er opplyst innenfra av et stearinlys er "plus fécond" for poeten enn dagslysets uinteressante åpenbarhet. Avstanden vindusglasset introduserer er interessant da den synes å markere den nødvendige distansen vi har sett at poeten må ha til objektet han kontemplerer.

I prosadiktets neste del beskrives denne kontemplasjonen av en kvinne som vi får vite at er "mûre, ridée déjà, pauvre [...]". Dette avsnittet åpnes med nok en havmetafor: "Par-delà des vagues de toits" er ikke bare et vakkert bilde, men det introduserer også en irreell dimensjon som opplyser leseren om at vi ikke lenger befinner oss i den objektive virkeligheten, men ser med poetens subjektive øyne. Poeten har for eksempel ingen mulighet til å vite at kvinnen "ne sort jamais". Denne subjektiviteten forsterkes også av det dunkelt belyste vinduet: et slikt vindusglass vil være en reflekterende flate, noe som impliserer at poeten betrakter seg selv samtidig. Selv om han skaper kvinnens historie på nytt og lever seg inn i den, beholder han seg selv og forblir én, slik vi ovenfor så at Baudelaire beskrev prosessen i *Mon cœur mis à nu*.

Så hvordan kan dette prosadiktet så tvil om den hellige prostitusjonens positive natur? Det skjer gjennom ironien vi finner i den siste, oppsummerende delen, hvor særlig bruken av ordet "fier" antyder at Baudelaire har en hånlig og ironisk innstilling til poetens posisjon. Sammen med setningen "[...] quelquefois je me la raconte à moi même en pleurant" dannes det et inntrykk av at prostitusjonen ikke er så hellig likevel, men snarere et tidsfordriv som ligger nærmere en slags "voyeurisme" enn en kunstnerisk åpenbaring. Den empatiøvelsen prosadiktet tilsynelatende skal fremme på en positiv måte, undergraves særlig av den påtatte stoltheten poeten føler.

Dermed berører vi igjen det skuffende ved kunstens natur, og dens posisjon forblir mildt sagt problematisk i svært mange av prosadiktene. Om vi vender tilbake til Hiddlestons tolkning, beskriver han poetens rolle i *Le Spleen de Paris* som preget av en type "languid detachment and relaxed fascination" (Hiddleston 1987:5) som ikke finnes i *Les Fleurs du Mal*. Han begrunner dette med flere eksempler, blant annet sammenligner han sjelens vertikale og kraftfulle bevegelse i diktet "Élévation" med skyenes horisontale ("les nuages qui passent") og passive bevegelse i prosadiktet "L'Étranger". I "Élévation" reiser poetens sjel over skyene, til den andre siden av solen hvor den "sillonne gaiement l'immensité profonde"

(Baudelaire 1975:i10). I ”L’Étranger” derimot, som er bygget opp av en serie med spørsmål fra en anonym person til den fremmede, befinner den fremmede seg langt borte fra, og samtidig *under* skyene. Deres uoppnåelighet blir markert av ”[..]là-bas... là-bas...[..]”, hvor prikkene synes å uttrykke lengselen etter det umulige. Når den fremmede blir spurt om han elsker skjønnheten, viser bruken av kondisjonalis (”Je l’aimerais volontiers, déesse et immortelle”) at også skjønnheten er uoppnåelig, kanskje til og med ikke-eksisterende. Det eneste som gjenstår for poeten er å hengi seg til en kontemplasjon av de distanserte skyene som fungerer både som trøst og flukt fra denne skuffelsen. Havet kan sies å fungere på samme måte i ”Le Port” som skyene i ”L’Étranger”. Vi møter her en poet som er sliten av livets kamper, ”qui n’a plus ni curiosité ni ambition”, men som opplever en viss mystisk glede ved å betrakte ”ceux qui ont la force de vouloir, le désir de voyager ou de s’enrichir”. Når man tenker på Baudelaire forkjærlighet for reiser, virker dette overraskende selvdestruktivt og resignert.

Man kan også tolke ”Déjà!” på en lignende måte, for her vil den reisende bli værende på havet, til tross for at fastlandet beskrives som ”une terre riche et magnifique, pleine de promesses”. Felles for disse prosadiktene er at poeten ikke vil komme til, eller reise fra noe sted, men drømme seg helt bort, slik sjelen ønsker i ”Any where out of the world”: ”N’importe où! N’importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde!”. Alt peker mot at vi har med en desillusjonert poet å gjøre; en som har gitt opp håpet om en hellig prostitusjon, men som fremdeles dyrker ensomheten. I prosadiktene som omhandler ensomheten, som ”Le Confiteor de l’Artiste” og ”La Chambre Double”, starter poeten med å beskrive en spirituell intensitet og vitalitet, hvor ensomheten gir rom for inspirasjon, men denne faller sammen så fort den fryktede virkeligheten innhenter ham. Kunstneren kan aldri skjule virkelighetens avgrunn, og han kan heller ikke formidle eller gripe skjønnheten. Hva kan ha skapt en slik resignasjon hos Baudelaire overfor hans egen rolle som forfatter? Og er det en oppriktig resignasjon, eller tegnes det et bilde av kunstens rolle i datidens samfunn, ikke av kunst generelt? Vi kan muligens få en klarere oppfatning av dette ved å foreta en nærlesning av ”Le Désir de peindre”, som skildrer den uoppnåelige skjønnheten, og deretter av ”Perte d’auréole”, som kan ses på som en metakommentar til poetens rolle i Baudelairens samtid.

2. Den indre lengselen – ”Le Désir de peindre”

Un portrait! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus evident et de plus profond!

Baudelaire, ”Salon de 1859”

Fra første setning i dette prosadiktet blir det klart at jeg’et er en kunstner som både er forfatter og maler, og at temaet er velkjent. Det begynner med en generell maksime (”Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!”), før vi får en beskrivelse, spekket med sammenligninger og metaforer, av kvinnen han opplever en trang til å male. Allerede i den strengt symmetriske komposisjonen ser vi at det handler om bestrebelsen etter en overgripende enhet, en *skjønn* enhet. Denne indre, håpløse søkenen vises tydelig i svarene den fremmede gir i ”L’Étranger”, men vi finner den kanskje særlig igjen i ”Le Confiteur de l’Artiste”, hvor den siste setningen virker som et noe mer desperat ekko av samme tematikken: ”L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu”. ”Le Désir de peindre” kunne nesten blitt avsluttet på samme måte, sett bort fra at her er kunstneren *lykkelig* over å bli slitt i stykker av sin lidenskap, så er utgangen den samme. Han kan ikke fange skjønnheten, i alle fall ikke i levende live.

Men hva består dette skjønnhetsidealet av, og hvorfor forblir det uoppnåelig? Vi får vite at kunstneren brenner etter å *male* kvinnen, noe som gjør det nærliggende å anta at det også er umulig å beskrive henne med ord (Paradoksalt nok er det nettopp det han ender opp med å gjøre..) For å forstå denne uoppnåeligheten bedre, kan vi gå til Baudelairens kunstteori, hvor det hevdes at ”[t]outes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire – d’absolu et de particulier.” (”De l’héroïsme de la vie moderne” [Baudelaire 1975:ii742]). Det særegne ved skjønnheten beskrives videre som ethvert menneskes subjektive erfaring, mens det evige elementet kun eksisterer som en abstraksjon av de utallige former for subjektiv skjønnhet. Etter min oppfatning dreier det seg her om kunstnerens brennende ønske om å fange dette abstrakte og absolutte elementet ved skjønnheten. Bruken av adjektivet ”*surprenante* [min utheving]” og substantivet ”le mystère” understreker dette evige og overnaturlige ved kvinnen han så sjelden har sett og som flyktet så fort. Hun er uhåndgripelig. Kunstneren uttrykker et ønske om å dø langsomt under hennes blick (”mourir lentement sous son regard”), noe som antyder at han ikke kan finne tilbake til henne før i døden. I mellomtiden vil alle forsøk på å male eller beskrive henne mislykkes, og hun vil dermed forbli et subjektiv, særegent minne om skjønnhet for kunstneren alene. Subjektivt, da det er umulig å male henne *slik hun er* (”Comme il y longtemps déjà qu’elle est disparue!”).

Kunstneren er inneforstått med det umulige ved sitt prosjekt. Han ser at døden er eneste mulighet til å kunne se henne igjen. "Mourir sous son regard" tyder på at bare i døden vil han kunne være ansikt til ansikt med henne, og han føler til og med en *trang* til å dø når han ser henne for seg. Per Buviks tolkning av denne teksten har en interessant observasjon av stavelsen *-ir* som bygger på dette. I *Poesiens skandale. Om Baudelaire* trekker han en rød tråd mellom begjær ("désir"), sønderslitning ("déchire") og død ("mourir") (Buvik 1996:118). Da "peindre" i visse sammenhenger kan bære betydningen "skildre", kan man også spille videre på dette ved å erstatte *peindre* med *décrire*, og deretter sammenstille *le désir de décrire* og *le désir de mourir*. Å føle trang til å beskrive blir da identisk med å føle trang til å dø. Videre påpeker Buvik at det er en tilsynelatende motsetning mellom *jouir de* og *mourir*, men at "den klanglige likheten etablerer en tematisk korrespondanse mellom de to verbene og deres respektive betydninger", altså å nyte og å dø. Han bemerker at denne korrespondansen blir ytterligere bekreftet av at *la petite mort* er et fransk uttrykk for orgasmen, men glemmer å påpeke at Baudelaire også spiller på den orgastiske konnotasjonen ved verbet *jouir*, slik vi så han gjorde i "Les Foules" ("Jouir de la foule est un art"). Det erotiske ved det kunstneriske begjæret blir altså svært tydelig understreket, og den hvite, røde og delikate munnen, som får kunstneren til å tenke på en blomst som åpner seg på vulkansk jordsmonn, skaper den samme effekten. Begjæret som søndersliter ham, begjæret etter kvinnen (les: skjønnheten), og begjæret etter å skildre henne, – alt akkumuleres i diktets siste avsitt; i begjæret etter å dø.

Men hva kan være sterkt nok til å fremkalle en slik trang? Både i *Les Fleurs du Mal* og *Le Spleen de Paris* er det en tendens til at den evige skjønnheten, når den først blir forsøkt beskrevet, ikke blir oppfattet som, eller sammenlignet med, noe ensbetydende vakkert. Per Buvik skriver følgende om Baudelairens skjønnhetsoppfatning: "Et kjennetegn ved Skjønnheten er ifølge Baudelaire at den er bisarr, og et annet sted heter det at den er 'ren og bisarr'. Det bisarre oppfatter han ofte som det heslige" (Buvik 1996:82). Kunstneren i "Le Désir de peindre" sammenligner skjønnheten med en sort sol og en truende, berusende måne. Han sier at hun er *mer* enn vakker. Bildet av månen som henger fra dypet av en uværsnatt, som er beseiret og opprørsk når hun rives ned av de tessaliske heksene, sier også litt om hvilken kraft hun utstråler (Jmfør "Les Bienfaits de la Lune"). I uttrykk som "l'amour de la proie", "celle [...] qui a fui si vite", "des narines mobiles" og "son regard illumine comme l'éclair" nærmer denne kraften seg det dyriske, da både syn og luktesans er forsterket. På den annen side utstråler hun samtidig lys og lykke, og har en latter som bryter ut med en uforklarlig ynde. Dette opposisjonsmønsteret fremhever det bisarre elementet ved skjønnheten og kan få en til å tenke på denne verselinjen i "À une passante" fra *Les Fleurs du Mal*: "La

douceur qui fascine et le plaisir qui tue” (Baudelaire i1975:92). Også her er skjønnheten kun et minne om et lynende blikk: ”Un éclair... puis la nuit!”. I alle tilfeller er hun det ganske motsatte av en fredfull og diskre måne.

Buviks sammenligning av ”mourir” og ”jouir” er interessant i denne sammenhengen, for er ikke lidenskap og erotikk noe av det mest tveeggede og dyriske vi mennesker er i besittelse av? Kanskje er det derfor kunstneren tenker på skjønnheten som en kvinne, for opplevelsen av det skjønne ligger nært opp til lidenskapen, og lidenskapen inneholder jo som kjent både negative og positive krefter. Om kunstnerens forhold til henne er for sterkt preget av lidenskap er det muligens han selv som projiserer disse kvalitetene over på skjønnheten. I så fall er han dømt til å mislykkes med sitt prosjekt. Leseren har ingen mulighet til å vite hvor stor grad av projeksjon det ligger i dette forsøket på å beskrive det ubeskrivelige – heller ikke kunstneren. Det finnes altså ingen endelig redning i levende live. Det er hans forbannelse, men også hans lykke. Han er dømt til evig søken, og det er nettopp denne søken som avler poesi.

Verbet *aspirer*, som ikke bare betyr å puste inn, men også ”de porter son désir vers (qqe ch)” (Larousse 1998) kan legges til Buviks analyse av stavelsen *-ir* og er med på å forsterke inntrykket av skjønnhetens uoppnåelighet. (” [...] aspirent l’inconnu et l’impossible”). I *Les Fleurs du Mal* gir denne skjønnheten inntrykk av å være mer oppnåelig enn i *Le Spleen de Paris*, og Baudelairens skjønnhetsbegrep er nært beslektet til hva han kaller *l’Idéal*. Hans lyrikk uttrykker for det meste en positiv holdning til at dette idealet kan vise seg, om ikke annet så gjennom kunsten. Kunsten er det eneste som kan føre en bort fra verdens lede, eller *Spleen*, selv om visse dikt indikerer at *tap* av ideal er dominerende. (Jmfør ”Obsessions” fra *Les Fleurs du Mal*.) I begge tilfeller finner vi hos den tidlige Baudelaire en klar distinksjon mellom *Spleen* og *Idéal*, mens i prosadiktene forholder dette seg annerledes. Her er ikke lenger skillet så selvfølgelig; som tyrsosstaven, representerer prosadiktene både dualitet, mangfold og enhet. Som vi skal komme tilbake til angående ”Perte d’auréole”, finner vi her den moderne kunstneren som setter spørsmålsteget ved selve idealet og dets tilgjengelighet. Romantikkens hellige treenighet av det skjønne, det gode og det sanne, som ikke lenger inkarneres i lyrikken, blir satt i søkelyset som noe illusorisk å skulle formidle via noen som helst kunstform.

Kunstneren overvinner altså ikke lenger virkelighetens lede gjennom språket og heller ikke gjennom billedkunsten (”si l’on pouvait concevoir” antyder at selv ikke dette er mulig). Søken etter å gripe skjønnheten fremstår som fåfengt, og i prosadikt som ”Laquelle est la vraie?” klarer ikke lenger jeg’et å skille mellom *Idéal* og *Spleen*. Dets forhold til idealet blir

med andre ord av-idealiserert og plasseres inn i en sosial konfliktdimensjon. Hva dette angår, har Barbara Johnson en interessant observasjon av ”Le Désir de peindre” i *Défigurations du langage poétique*: ”[La] mise en question de l’idéal se raconte allégoriquement [...] à travers la dévalorisation ironique d’un symbole du rêve transcendantal» (Johnson 1979:76). Johnson mener altså at vi her er vitne til en ironisk forringelse av et symbol på den transcendentale drømmen, som i ”Le Désir de peindre” er drømmen om den evige skjønnheten. Den ironiske forringelsen består i at kunstneren ikke lenger kan beskrive denne, men likevel forsøker. I siste instans er drømmen om skjønnheten allegorisk og peker ifølge Johnson mot drømmen om *l’Idéal*. Ut fra dette kan en spørre seg om skjønnheten, det vil si *l’Idéal*, på denne måten trekkes i tvil fordi den ikke lenger er mulig å erfare, og i den forbindelse skal vi vende oss mot Walter Benjamins tanker om det moderne erfaringstap.

I moderniteten er det for Benjamin sjokkopplevelsen og ikke erfaringen som rår. Erfaringen opererer både på det kollektive og det individuelle plan, men den har gått tapt og er ikke lenger er mulig å formidle i den moderne tid. Modernitetens industrialiserte, ugjestvennlige samfunn kan bare erfares via sjokkopplevelser, som igjen er et resultat av overstimulering, og dette gjør at man ikke lenger kan snakke om erfaring i egentlig forstand. Som allerede nevnt er Benjamin opptatt av Baudelaires historiske bevissthet, og han går så langt som å mene at hele Baudelaires prosjekt bestod i å gi disse sjokkopplevelsene rang av erfaring. Når erfaringen ikke lenger videreføres i vårt hverdagsliv, er det skjønnheten i kunsten som får oppgaven å formidle dem. Hva dette ”prosjektet” angår, kan fremstillingen av det skjønne i ”Le Désir de peindre” ha visse likhetstrekk med fremstillingen av det skjønne i *Les Fleurs du Mal*. I sin artikkel ”Allegoriens tvetydighet. En konfrontasjon mellom Benjamin og Baudelaire”, bemerker Kjersti Bale dette:

I det skjønne åpenbarer kunstens kultverdi seg. Det skjønne kan defineres i sitt forhold til historie og til natur. I begge tilfelle fremstår det som illusorisk. I forhold til historie består det skjønnes skinn i at det som beundringen retter seg mot, ikke foreligger identisk i kunstverket [jmf. ”Le Désir de peindre”]. I forhold til natur kan det skjønne defineres som det som kun under forkledning [...] bevarer sin innerste identitet med seg selv [jmf. korrespondansene]. (Bale 1998:166)

Selv om skjønnheten i ”Le Désir de peindre” kan minne om korrespondansene i *Les Fleurs du Mal*, trekker Benjamin et skille mellom Baudelaires bruk av korrespondanser og hans allegorier. Han mener at der korrespondansene forsøker å definere det skjønne og dermed gi skinn av erfaring, nekter allegorien dette og fremtrer som nedbrytende. Korrespondansene gir

en slags trøst til det moderne menneske ved å fremstå som erfaring, mens allegorien ikke skjuler, men heller nådeløst understreker distansen mellom mennesket og tingen eller opplevelsen det befatter seg med. Forskjellen mellom skjønnheten kunstneren søker i Baudelaires korrespondanser og den vi finner i "Le Désir de peindre", er altså at i den sistnevnte fremstår ikke skjønnheten som skinn av erfaring, men som ikke-erfaring.

Der korrespondansene mimer et tap av erfaringsstruktur og slik innebærer tilsløring av hvordan erfaring er erstattet av opplevelsen i det moderne, er allegorien det retoriske korrelat til den erkjennelse av erfaringens forfall og skjønnhetens skinn som *spleen*-tilstanden innebærer. (Bale 1998:169)

Allegoribruken i "Le Désir de peindre" understreker Benjamins påstand, siden kunstner-jeg'et her er klar over det illusoriske i sitt forsøk på å beskrive en erfaring (skjønnheten) som ikke lenger kan erfares, bare fornemmes som et begjær. Denne fornemmelsen er en del av hva Benjamin kaller aura, et begrep vi skal komme nærmere inn på når vi nå skal gå over til lesningen av "Perte d'auréole". Det er imidlertid interessant å trekke frem hans tanke om at minnet eller souvenirer fungerer som nøkkelfigur for den moderne allegorien. I "Le Désir de peindre" er jo skjønnheten redusert til nettopp et vagt minne kunstneren forsøker å gripe fatt i. Dette minnet er ifølge Benjamin et produkt av hans fantasi, som alt annet av hva Baudelaire kalte "La vie antérieure". Den rene, umiddelbare erfaringen av skjønnheten er ikke lenger mulig. Man kan selvfølgelig stille spørsmålstegn ved om det noensinne har vært mulig å fremstille ren erfaring uten projeksjon, på papiret eller på lerretet, og det er vel også det Baudelaire tviler på ved å la prosadiktene kretse rundt *mulighetene* for en vidunderlig poetisk prosa. ("le miracle d'une prose poétique" [Baudelaire: 1975:i275]).

Mange teoretikere har tolket dette prosadiktet i lys av Baudelaires syn på kvinner, blant andre J.A. Hiddelston og Sonya Stephens. Etter min oppfatning er det lite produktivt i denne sammenhengen og vitner om en for stor vektlegging av utenomtekstlige data. Det er ikke tvil om at Baudelaires syn på kvinner var alt annet enn rosenrødt, og dette kommer frem i mange av prosadiktene, men om vi i tråd med Hirsch er ute etter den mest plausible meningen i det språklige uttrykket, er det min oppfatning at denne teksten er et bilde på den moderne kunstneren som lengter etter det uoppnåelige i kunsten, og ikke "the need to fix these haunting female creatures in grotesque iconography" (Stephens 1999:146). Det seksuelle elementet kretser rundt det *kunstneriske* begjæret, ikke det kjødelige. Som i prosadiktene om prostitusjon og ensomhet er dette begjæret til stede til tross for vissheten om skjønnhetens og den hellige prostitusjonens uoppnåelighet. Vi skal nå vende blikket bort fra begjæret, mot en

tekst hvor jeg'et tilsynelatende har godtatt kunstens utilstrekkelighet, nærmere bestemt «Perte d'auréole».

3. Kunstneren i samfunnet – ”Perte d'auréole”

Mais enfin, direz-vous, si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine, la nauséabonde niaiserie de la femme etc?...Mais si vraiment! le poète sait descendre dans la vie; mais croyez que s'il y consent, ce n'est pas sans but, et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d'enchantements.

Baudelaire, ”Essay sur Banville”

Om ”Le Désir de peindre” kan forstås som kunstnerens mislykkede forsøk på å nærme seg *l'Idéal* via skjønnheten, streber ikke lenger poeten i ”Perte d'auréole” etter dette, men ser sannheten i hvitøyet. Vi så nettopp at skjønnheten ikke lenger er mulig å erfare for den lengselsfylte kunstneren. Den forblir ubeskrivelig. Hva gjør dette med hans rolle som kunstner utad, som en del av samfunnet?

I motsetning til den stilrene komposisjonen i ”Le Désir de peindre” utvikles ”Perte d'auréole” i friere form, som en dramatisert dialog med en anekdote og et abstrakt nivå av allmennreflekterende art. Den spiller selvfølgelig på ordtakinget ”les auréoles changent souvent de tête”, og preges av et hverdagslig vokabular (”Hein! comme ce sera drôle!”), banale uttrykk (”Ma foi! non”, ”à quelque chose malheur est bon”) og utsagn av moralsk art, om enn ironiske (”vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire”). Vi befinner oss herved milevidt fra det høypoetiske ideal, og som vi skal få se, er dette svært bevisste grep fra forfatterens side.

Tematikken i ”Perte d'auréole”, som kretser rundt poetens rolle i samfunnet og som til og med kritiserer hans rolle, bygger opp under Lars Nylanders oppfatning av kortprosaen som romanisert lyrikk (*Prosadikt och modernitet* fra 1990). Dikterglorien understreker Bakhtins påstand om at romanisering innebærer parodi av andre genre, for Baudelaire parodierer jo her regelrett en utdøende, altså *dødelig* poetrolle. Om ”Le Désir de peindre” kan oppfattes som en slags parodi på kunstnerens håpløse streben, med andre ord en parodi på seg selv, er denne teksten mer eksplisitt latterliggjørende. Parodien retter seg her mot en annen genre enn forfatterens egen, og denne genre er romantikkens stiliserte verslyrikk.

”Si le lecteur ne porte pas en lui un guide philosophique et religieux qui l'accompagne dans la lecture du livre, tant pis pour lui”, skrev Baudelaire i *L'art romantique* (Baudelaire

2002:50). Han mente at litteraturen burde preges av en analytisk ånd, og ved å gå over til å skrive prosadikt stod han friere til å utvikle dette ved hjelp av en større narrativ distanse. Det poetiske jeg'et i "Perte d'auréole" er mindre "lettkjøpt" og setter større krav til refleksjon hos leseren enn det gjør i "Le Désir de peindre". Teksten kan lett misforstås ved første gjennomlesning, og om leseren ikke har forkunnskaper om datidens litterære strømninger, vil han/hun antagelig tolke den helt annerledes. Vi skal se litt nærmere på hintene Baudelaire har lagt ut til oss for forsøksvis å skimte vår forfatterpersona, og forstå hvorfor det kan oppfattes som parodisk, vel vitende om at noe slikt som den *opprinnelige* meningen er umulig å finne i sin helhet.

Ambrosia og nektar var de greske guders mat og drikke. Ambrosia kommer av "ambrosios" som betyr udødelig, og enhver som inntok dette skulle få evig liv. Hvorfor Baudelaire har valgt å utelate ordet "nectar" til fordel for "quintessences" er uklart, men det er verdt å påpeke at Baudelaire nok ikke bare hadde betydningen "eter" i tankene, men også den litterære konnotasjonen festet ved ordet som "det mest essensielle, det beste av noe". I begge tilfeller forteller det leseren at vi beskjeftiger oss med en tilsynelatende udødelig gudeskikkelse som plutselig befinner seg i de ordinære menneskers verden. Overraskelsen hos poetens anonyme venn og hans fem utropstegn ("Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie!") bekrefter at denne personen er svært malplassert i storbyens kaos, beskrevet som et dårlig eller til og med ondt sted å være ("un mauvais lieu"). Han har mistet sin glorie, kontrasten er markant, og han gir et inntrykk av at han ikke hadde noe valg; storbyen har rett og slett innhentet han.

Men *har* den egentlig det? Besjeling av døden som hest og vogn virker nærmest pompøs, og vi får en følelse av at hendelsen der ute på boulevarden er noe overdrevet. Inntrykket forsterkes når jeg-personen mener han var i fare for å "[se] faire rompre les os". Ikke bare ett ben, altså, men *alle* bena i kroppen. Utrykket "j'ai jugé moins désagréable[...]" antyder at han inntar en viss ironisk avstand til hva han forteller om, som om det ikke var så dramatisk allikevel. Skulle det kanskje dreie seg om et bevisst valg fra hans side? Han avviser ettertrykkelig forslaget om å etterlyse det tapte, og er godt fornøyd med sin nye tilstand. Hvorfor det, når den tydeligvis er dominert av "la crapule", det vil si av mennesker som lever i utskielser og uærlighet?

Jeg vil her støtte meg til den generelle oppfatningen av at "Perte d'auréole" problematiserer muligheten til å produsere stilisert lyrisk poesi. Personen som har mistet glorien blir vanligvis tolket som romantikkens lyriker og hans/hennes lyriske jeg (stort sett identiske), som fra sin gudbenådede posisjon har vært i stand til å inkarnere den før nevnte

romantikkens universelle treenighet i sin poesi. Er det fordi han, som Baudelaire, nå ser viktigheten av å beskrive det virkelige liv, eller er han rett og slett nødt til å gi opp sitt dikterkall? At verdigheten kjeder ham, og det faktum at han ikke ønsker å etterlyse glorien, tyder på det første. I alle fall fremtrer lyrikeren med glorie som en antikvert skikkelse, og for å forstå dette bedre, vil jeg gå inn på noen av de historiske faktorene som etter hvert gjorde dette til en mer allmenn oppfatning.

3.1. Det romantiske jeg'et og debatten om det sublime

I takt med romanens økende status på 17- og 1800-tallet, ble prosaen etter hvert godtatt som kunstform. Allikevel skulle det ta lang tid, og da særlig i Frankrike, før den ble oppfattet som like høyverdig som lyrikken, noe den lunkne mottagelsen av *Le Spleen de Paris* bekrefter. Baudelaire regnes som en av de første representantene for modernistisk litteratur, en litteratur som Brooks mener var mer ironisk, og som Adorno oppfatter som mer desillusjonert og humørløs enn foregående genre. I alle fall spådde Baudelaire ganske nøyaktig når det gjaldt den romantikkens "poet-präst" (Nylander 1990:183) og hans fremtidige, nye rolle som "det moderna livets prosaiske gatupoet" (Nylander 1990:183)

Denne forvandlingen, så vel som skjønnheten i "Le Désir de peindre" kan knyttes opp til debatten om det sublime. På 16-1700-tallet gjennomgår kristendommen store forandringer, og protestantiske strømninger fører til at Gud både abstraheres og mystifiseres. Det er *individets* relasjon til religionen og til et *unio mystica* som nå blir viktig og som setter forfatteren i en ny posisjon hvor Longinos sitat råder som generelt syn: "Stor [sublim] stil är återklang av en stor själ" (Nylander 1990:57). Ut fra dette transcendentale synet vokste romantikkens poetiske jeg frem. For å oppnå det sublime, skulle en kopiere og imitere naturen, og originalitet ble nå sett på som en sjelelig kvalitet hos hver enkelt forfatter.

Sakte men sikkert inntreffer forestillingen om et enhetlig, autonomt jeg. Dette medfører en legitimitetskrise for den romantiske poeten. Ikke lenger forankret i sin presterolle, befinner han seg i et univers som virker mer og mer kaotisk. I dette kaoset hvor originalitetskravet, nå knyttet til subjektivitet, dominerer, blir det vanskelig å opprettholde lyrikkens stramme former. Lyrikken, som skulle være det diskursive prinsipp som hevet språket over dets arbitrære, prosaiske konvensjoner, virker nå stivnet og gammeldags på et moderne, mediablaset og, om vi skal tro Benjamin, sjokkskadd publikum

Modernistene ser altså mot prosaen for å oppnå autentisitet og spontanitet. Poeten skal fremdeles gjenspeile tidens tilstander – ikke lenger med utgangspunkt i det allmenn-menneskelige, men i det individuelle. Som vi allerede har vært inne på, åpner prosaen for en

mer ustabil subjektposisjon, og den romantiske lyrikkens poetiske jeg som springer ut fra en gudbenådet forfatter blir nå oppfattet som gammeldags. Han er ikke lenger i stand til å formidle den stadig mindre holistiske omverden ”où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois”. Således blir prosadiktene, som Nylander definerer det; ”[...] en anti-genre vars ständigt rastlösa sökan efter en *ny poecitet* ofta får karakter av en *spaning efter den poesi som flyt*” (Nylander 1990:82).

Men er det nå så sikkert at dette ”tap av glorie”, denne nye poetrollen, kan tolkes som noe ensartet positivt? Får vi ikke av og til en følelse av at poeten i ”Perte d’auréole” nærmest blir slukt av det moderne kaoset, mot sin vilje? For Benjamin er et av kjennetegnene ved moderniteten at ”[g]rensene mellom individet og de andre utvannes, det skjer en invadering av enkeltindividet lik sjokkopplevelsen” (Bale 1998:6), og hele poetens opplevelse på boulevarden minner sterkt om en sådan. Hva Baudelaire selv følte angående inndelingen av Paris i boulevarder og ”Hausmannplanen”, la han ingen skjul på.⁸ Etter hvert ble han også en innbitt motstander av humanismedoktrinen, og som vi skal se i kapittelet om ironi og parodi finner vi en sterk kritikk av borgelig likhetsretorikk i flere av prosadiktene, blant annet ”Le Gâteau” og ”Le Joueur du pauvre”. Poeten i ”Perte d’auréole” står fritt til å hengi seg til ”la crapule” etter tapet av glorien. Det vil altså si at han mister sin integritet og dukker ned i fellesskapet, til en *prostitution fraternelle*, hvor alle mennesker er tilsynelatende like og hvor man blir redusert til en X eller Z.

Samtidig trives poeten, merkelig nok. Han ler og morer seg over den absurde verden han har havnet i, som om han fremdeles skulle hatt en liten glorie på hodet. Vel kan man beskrive den lyriske poetens fall, men hva så, etter han har falt? Er storbyens prosaiske Spleen, blottet for poesi, alt som er igjen å skildre? Jeg antar at poetens tilfredshet med å være blant de vanlige dødelige ikke uttrykker en glede over den moderne verden i seg selv, men er et uttrykk for at denne tilsynelatende tilfeldige hendelsen vil føre han på riktig spor som kunstner. Det kreative individet har kommet for å bli; det som ikke skjuler seg bak sine utmerkelser, men hvis oppgave det er å skape en motkraft til den invadering privat-jeg’et utsettes for. Kunstneren skal ikke lenger stille seg over massen, han skal ta observatørens rolle i massen. Samtidig er han ikke en *av* mengden, men en flanør som stiller seg litt på siden. Han blir sjelden gjenkjent (”Vous seul, vous m’avez reconnu”) og kan derfor spasere rundt ”incognito” og beskrive verdens kaotiske tilstand fra en ny og mer anonym tilværelse

⁸ Under Napoleon III og hans strengt nykonservative regime (1853-1870) ble Paris underlagt et omfattende byfornyelsesprosjekt som forvandlet Paris fra en trang og middelaldersk by til en mer åpen og lys murby. Hensikten var å tilrettelegge for borgerskapet, dynamisere økonomien og holde på den sosiale kontroll. Konstruksjon av boulevarder, avenyer og esplanader var et ledd i denne utviklingen.

3.2 Auraen som forsvant

Vi har nå sett hvordan glorien kan tolkes i en historisk sammenheng, men kan den også representere noe annet? Ordet "auréole" ligger nært opp til "aura" på fransk, og i noen tilfeller brukes "aura" for å betegne en glorie. Dermed kan det finnes belegg for å tolke poetens tap av glorien ikke bare som et tap av hans utmerkelser og prestestatus, men også som et symbol på auraens illusjon. Benjamin bruker begrepet aura for å betegne det som kan fornemmes av fordums erfaring, og han definerer det som "den unike åpenbaring av det fjerne, så nær den enn måtte være" (Benjamin, sitert etter Reinton 2001:61). Auraen tilhørte opprinnelig den kultiske sfære, og på samme måte som vi så at erfaringen går tapt i det moderne, forsvinner også auraen fra det sosiale rom og overlever bare til dels i kunsten, i form av det skjønne.

Om kunstneren i "Le Désir de peindre" sørger over tapet av en slik aura, kan en si at kunstneren i "Perte d'auréole" nærmest frivillig gir avkall på den og hengir seg til verdens lede. Denne ambivalensen kjennetegner ifølge Benjamin hele Baudelaires forfatterskap; samtidig som han føler sorg, vil han også kvitte seg med auraen. I "Perte d'auréole" blir poeten stående illusjonsløs tilbake, inneforstått med at glorien hans er ødelagt, med et mer realistisk syn på den moderne verden. Bare slik kan han oppnå ekte historisk erfaring. Ved å gå til angrep på forestillingen om auraen gjør han erfaringsfattigdommen erfarbar, og kanskje er det sjokkopplevelsen som har åpnet øynene hans. Kjersti Bale skriver: "i høyere grad enn Proust reflekterer Baudelaire over hvordan erfaring er umulig på grunn av ytre, samfunnsmessige og ikke bare indre, psykiske forhold" (Bale 1998:165), og det er vel nettopp det han gjør i "Perte d'auréole". Der kunstneren som ser innover sørger over tapet av auraen, legger kunstneren som ser utover denne sorgen bak seg og ser verden slik den er. Dette er nok en god grunn til å ikke etterlyse den hos politiet; den er umulig å finne igjen..

I Kjersti Bales artikkel leser hun diktet "Obsession" som en destruktiv kommentar til "Correspondances" hva auraen angår. I motsetning til Benjamin hevder hun at Baudelaire ikke lengter etter aura, men derimot ønsker å bli fri fra den. Jeg mener at "Le Désir de peindre" og "Perte d'auréole" kan leses på en lignende måte. Der kunstneren i "Le Désir de peindre" ønsker å dø for å få lov til å komme nær det skjønne, ønsker kunstneren i "Perte d'auréole" å kvitte seg med denne trangten. I den første fremstilles umuligheten av å formidle auraen sammen med behovet for å forsøke allikevel; i den andre påpekes behovet for å fri seg fullstendig fra den. Utad, som en kunstner i samfunnet, kan han ikke lenger beskjeftige seg med slike subjektiverte illusjoner, selv om han i sitt indre kanskje ville ofret livet for å få et glimt av dem. Med dette innleder Baudelaire den ikke-auratiske kunsten og den "av-kunstningen av kunsten" (Adorno), som kom til å prege kunsten i lang tid fremover.

Men er auraen virkelig helt borte, for godt? Theodor W. Adorno innvender overfor Benjamin at selv kunst som forneker auraen er bærer av den: ”Også når kunstverkene vil unnslå seg det atmosfæriske elementet [auraen] i tråd med en utvikling som ble innledet med Baudelaire, finnes det i dem, opphevet, som et negert, unnveket element” (Adorno, sitert etter Reinton 2001:72). Ragnhild E. Reinton har et interessant poeng i sin artikkel hvor hun bemerker at Baudelaire kanskje ga avkall på auraen, men ikke på det ukjente, og ifølge Adorno lever det auratiske element videre som et forhold til det fremmede og det fjerne, til det som mennesker ikke kan gripe. I dette tilfellet vil den moderne kunstner allikevel være formidler av noe annet enn storbyens *Spleen*.

Robbe-Grillets inndeling av hans tilstedeværelse i teksten i to kategorier kan være interessant i denne sammenheng. ”Perte d’auréole” er en tydelig intensjonell tekst, men store deler av tekstens mening forsvinner om man leser den bokstavelig. Leser man den ironisk, trer meningen klart frem og viser den romantiske poetens fall fra oven. ”Le Désir de peindre” synes derimot å være en tekst som skjuler ”gjemte monstre”, og er i alle henseender mer personlig og dyptpløyende. Den resignasjonen i forhold til idealet som vi møtte i kapittelet om prostitusjon og ensomhet, bekreftes i dette prosadiktet. Samtidig gir ”Perte d’auréole” en motvekt til resignasjonen, og viser oss en forfatterpersona som uttrykker sterke oppfatninger om kunstnerens nye, urbane rolle og som samsvarer med Baudelaire’s erklærte intensjoner med *Le Spleen de Paris*. Til tross for disse prosadiktene’s tematiske og formelle forskjeller, har de et markant fellestrekk, nemlig latteren, og vi skal se litt nærmere på hva denne kan fortelle oss om kunstnerens og kunstens rolle.

4. Latteren i ”Le Désir de peindre og ”Perte d’auréole”

Kunstneren som blir ledd av. Kunstneren som ler kynisk av andre kunstnere.”Hein! Comme ce sera drôle! » Det komiske aspektet i de to prosadiktene er til stede, men hva er morsomt, og er det egentlig morsomt? Baudelaire’s beskriver sitt forhold til latteren i essayet ”De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, og hans tanker rundt komikk og latter er nært beslektet med hans kunstsyn. I ”Perte d’auréole” brukes latteren som et av flere ironiske grep, men i ”Le Désir de peindre” kommer latteren overraskende inn i en ellers så alvorlig tekst. Ved hjelp av Baudelaire’s tanker om det komiske vil jeg forsøke å se hva latteren representerer, først i ”Perte d’auréole”, dernest i ”Le Désir de peindre”.

4.1 Det kyniske i latteren

I "Perte d'auréole" er teksten åpenbart ironisk på grunn av konteksten; poetens lykke over sin tapte status. Denne ironien modifierer diktets ulike bestanddeler og gjør dem mer latterlige enn de virker isolert sett. Når vi kommer til de siste linjene, er det derimot en tydelig sarkastisk ironi som trer frem, hvor ikke bare forfatteren bak teksten, men også tekstens jeg er ironisk. Kunstneren introduserer en lite hyggelig latter, der det kyniske "Hein!" indikerer et latterliggjørende aspekt. I dette banale onomatopoetikonet ligger det en konnotasjon av overlegenhet, og poeten skal da også vitterlig le *av* noen, nærmere bestemt av den dårlige poeten som kan komme til å sette glorien på sitt eget hode.

Dette aspektet av overlegenhet ved latteren tas opp i Baudelairens overnevnte essay om latteren. Her mener han at mennesker ler fordi de føler overlegenhet i forhold til noen eller noe. Videre går han så langt som å hevde at latteren er satanisk og djevelsk i all sin hovmodighet. Ett eksempel er at latteren er et av de vanligste uttrykkene for galskap, altså representerer den en slags svakhet og en trang til å heve seg over noen eller noe. "Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire" skriver Baudelaire (Baudelaire 1976:ii532). Deretter skiller han mellom det han kaller absolutt komikk, som er knyttet til det groteske lik den absolutte skjønnheten, og betydningskomikk. Å le av noe som viser svakhet eller ulykke hos et annet menneske definerer betydningskomikken, som er den laveste form for humor. Og det er vel nettopp dette poeten i "Perte d'auréole" bedriver. Han tenker med glede på hvordan en dårlig poet vil bli villedet til å tro at han kan overta romantikkens kunstnerrolle. Riktignok ler han ikke av hans ulykke, for denne vil antagelig bli lykkelig over funnet, men han ler av hans uvitenhet og svakhet.

Å le av noen som ikke vet at de blir ledd av, er ikke det den mest kyniske form for latter? Som vi skal se i forbindelse med kapittelet om parodi og ironi, fremhever Cleanth Brooks ironien som den mest karakteristiske strategi for modernismen og mener dette kan knyttes til fellessymbolikkens sammenbrudd. Noe av det samme hevder Adorno i "Det muntre i kunsten". Adorno skriver ikke spesifikt om ironiske virkemidler, men om hvordan munterheten har forsvunnet fra moderne litteratur og er erstattet av en kynisme. Som Baudelaire mener han at den borgelige likhetstanken ikke holder sitt løfte om forsoning og lykke, og derfor har den naturlige sammenhengen mellom det muntre og naturen forsvunnet sammen med mytene. Det moderne samfunn klarer ikke gi en erstatning for disse, og det muntre i kunsten blir "syntetisk, falskt og forhekset". (Adorno 1992:183)

Ifølge Adorno har det muntre i kunsten glidd over i det kyniske, da særlig etter 2.verdenskrig og Auschwitz-tragedien, men denne tendensen viste seg allerede i Baudelairens

tekster. Humoren går over til å bli en ”polemisk parodi”, noe som virker som en velformulert beskrivelse av nettopp denne teksten. Jeg siterer igjen Adorno: ”Det verkar som om sanningsinnholdet i gleden er blitt umogeleg å få tak i. At genrane blir frynsete, at den tragiske atferda verkar komisk og komikken trist, heng saman med dette.” (Adorno 1992:185). Så kanskje parodien på romantikkens lyrikkpoet springer ut fra det faktum at den ekte komikken og den ukyniske latteren har forsvunnet? Den nye, moderne kunstneren kan ikke le noen ekte latter, det er en kynisk latter som inneholder mye alvor. ”Forrådt av sine siste medsammensvorne går Baudelaire til angrep på mengden” skriver Benjamin om ”Perte d’auréole”(Benjamin, 2001:331). Som vi senere skal komme tilbake til, følte Baudelaire ett visst nag til sitt litterære miljø og deres ovenfra-og-ned holdninger. Vi vet jo at han møtte mye motstand. Og hva er da bedre enn å gå til angrep på dem med kynisk latter? Å gjøre narr av dem er i alle fall bedre enn å hengi seg til stumheten.

4.2 Det tragiske i latteren

Ligner kvinnens latter i ”Le Désir de peindre” på latteren i ”Perte d’auréole”? Er denne også like kynisk? I og med den vakre sammenligningen av latteren og en blomst som springer ut fra vulkansk jordsmonn, oppfatter jeg den som mer tragisk enn kynisk betonet. Tragedien ligger i det uoppnåelige begjæret kunstneren lider av, og avmakten han føler akkumuleres i latteren hun ler. Den er det siste han beskriver før han gir uttrykk for trangen til å dø og dertil slutter (gir opp?) å skrive.

Latteren springer ut fra en hvit og rød munn. Kan det være at hun gapskratter så tennene vises? I så fall kan det ligge et slags hån i denne latteren, for å gapskratte innebærer et slags hemningsløst utbrudd. Men hvorfor skulle hun, den absolutte skjønnhet, hån en stakkarslig forfatter? Dette spørsmålet var mitt utgangspunkt da jeg tok for meg Per Buviks analyse av ”Le Désir de peindre”, som i stor grad er basert på Jean Luc Nancys artikkel ”Le rire, la présence” fra 1988. I korte trekk tolker Buvik og Nancy latteren som en evig og absolutt latter. For dem er kvinnens latter verken hånlig eller spottende, men blottstiller kun kunstens klare begrensning og åpenbarer umuligheten av å skildre den. Latteren blir her sett på som *noe annet*, assosiert med ”det ukjente” og ”det umulige”. Allikevel hevder Buvik at kvinnen ler *av* kunstneren fordi hun er udødelig, og dermed kjenner døden på en måte kunstneren ikke kan forestille seg.

Her finner vi altså igjen dette elementet av overlegenhet, dvs.svakhet, som Baudelaire mente karakteriserer latteren. Men er det nå så sikkert at det er kvinnen som ler? Virker det ikke rart at denne overnaturlige skjønnheten kan ta i bruk et så skittent knep som Baudelaire

oppfattet latteren som? Kan noe evig og absolutt *le* i betydningen ”se ned på”? Kan det ikke også forstås som at kunstneren ler av seg selv? Jeg tror det. Samtidig som kunstneren presiserer at det er lenge siden han har sett henne, beskriver han henne i presens som om han ser henne for seg, men at hun ikke kan se ham. Når latteren bryter ut, kan det derfor tenkes at dette kun er et produkt av kunstnerens fantasi, slik Benjamin oppfattet det, - en subjektivering av den evige skjønnheten.

Etter min oppfatning har Buvik dermed muligens lagt for liten vekt på Baudelaires eget forhold til det komiske. I essayet om latterens vesen reflekterer Baudelaire rundt maksimen ”Den vise ler aldri uten å skjelve” og antyder at ”det komiske forsvinner fra et allvitende og allmektig synspunkt.” (Baudelaire 1987:46). Latter og gråt er begge produkter av den jordiske smerte, de forutsetter uvitenhet og svakhet, og er derfor ikke tilstede i evige elementer som skjønnheten. Der Buvik mener at skildringen av den leende munnen er stedet hvor trangten til å gripe det skjønne kommer nærmest sin oppfyllelse, tolker jeg det dit hen at kunstneren aldri har vært fjernere fra sitt mål enn nettopp her. Adjektivet ”inexprimable” er tekstens klareste uttrykk for den umuligheten kunstneren føler. Han ser hvor stor og uoppnåelig hun er, og innbiller seg at hun ler av ham, hans utilstrekkelighet og hans uvitenhet om døden. Slik jeg tolker det, er ikke latteren uten motiv slik Buvik antar, men motivet er kunstneren selv.

Buvik påpeker videre ”et slektskap mellom dette diktets absolutte latter og den latteren som blir fremkalt av det groteskes absolutte komikk” (Buvik, 1996:121), men etter min oppfatning dreier det seg om mer enn et slektskap. Denne latteren *er* det groteskes absolutte komikk. Latteren som plutselig bryter ut kommer av kunstnerens syn på seg selv som et fremmedelement, som noe grotesk. ”Il faut ajouter qu’un des signes très particuliers du comique absolu [det vil si den groteske] est de s’ignorer lui-même” skriver Baudelaire (Baudelaire 1975:ii542), og kunstneren er her tilsynelatende uvitende om at han projiserer latteren over på henne. Han føler seg underlegen henne, men er allikevel lykkelig i sin underlegenhet. Der Buvik skriver at hun ler fordi hun vet hvordan det forholder seg med døden, vil jeg heller si at *han* ler fordi hun vet dette. Det nærmer seg det tragikomiske, selv om det tragiske aspektet kanskje er mer fremtredende enn det komiske

Kortprosa har en generell tendens til å parodierte både seg selv, som her hvor kunstneren ler av seg selv og sitt håpløse forsøk på å nærme seg noe sublimt, og andre genre, noe som var tilfelle i ”Perte d’auréole”. For både Adorno og Benjamin er slik parodiering et tegn på kunstnerens nye tilstand som erfaringsfattig og desillusjonert. Ren glede og ren sorg finnes ikke lenger i deres opprinnelige forstand. Melankolien, som kan skimtes når kunstneren

i ”le Désir de peindre” sammenligner skjønnheten med en sort sol, hører til i gråsonen de har etterlatt seg. Kanskje melankolien er det eneste som er igjen i en kunst som avtegner ”ei tilinkjegjering av alternativet mellom muntert og alvorleg, tragikk og komikk, nesten mellom liv og død” (Adorno 1992:185). Om det noensinne har eksistert en ren latter hinsides forestillingen om overlegenhet, som ikke ler *av* noe, men bare uttrykker ren glede, så er den i alle fall ikke lenger til stede i Baudelaires prosadikt.

Latteren i disse to prosadiktene illustrerer *Le Spleen de Paris*’ stadige vekslings mellom lengselen etter *l’Ideal* (”Le Desir de peindre”) og en kynisk aksept av at dette idealet ikke lenger er oppnåelig gjennom kunsten (”Perte d’auréole”). Denne vekslingen er fundamental for vår forståelse av forfatterpersona i samlingen. Baudelaires forhold til komikken er nært knyttet til hans kunstsyn, og i forlengelse av tolkningen av latteren vil det være interessant å se nærmere på de prosadiktene som omhandler narren/gjøgleren. Denne fragmenterte skikkelsen er en gjennomgående størrelse i Baudelaires tekster, og kan sies å være en representant for den absolutte komikken (”La pantomime est l’épuration de la comédie; c’en est la quintessence; c’est l’élément comique pur, dégagé et concentré” [Baudelaire 1976:ii540]), samt et bilde på kunstneren og kunstnerkallet. Fokuset vil særlig rettes mot de tragiske skjebnene til narren i ”Une mort héroïque” og gjøgleren i ”Le Vieux Saltimbanque”.

5. Narren, gjøgleren og kunstens forgjengelige karakter

L’écrivain, de ses maux, dragons qu’il a choyés, où d’une allegresse, doit
s’instituer au texte, le spirituel histrion.

Mallarmé, *Divagations*

Totus mundus agit histrioniam.

Stoisk sitat og mottoet til Shakespeare’s Globe Theatre

I 1978 skrev Tomie de Paola barneboken *Guds Gjøgler*. Boken er bygget på middelalderlegenden om den fattige gategutten Giovanni som blir en berømt sjonglør. Giovanni reiser rundt som underholder i 1400-tallets Italia, men etter hvert som han blir eldre mister han sin popularitet, og havner tilbake i sitt tragiske utgangspunkt. Historien ender med at han sjonglerer en siste gang foran en billedstatue av jomfru Maria og Jesusbarnet. Den gylne ballen, som skal representere solen, stiger høyere og høyere helt til Jesusbarnet smiler og den gamle gjøgleren faller død om. I en siste anstrengelse når hans kunst sitt absolutte høydepunkt, og via dette oppnår Giovanni den frelsen han søker. Man kan trekke tydelige paralleller til Fancioulles skjebne i ”Une mort héroïque”, men for narren Fancioulle uteblir

derimot frelsen, og den kunstneriske triumfen fremstilles som forgjengelig, nærmest nyttesløs hos Baudelaire.

Opp igjennom kunst- og litteraturhistorien finner vi utallige representasjoner av sirkus- og "la fête foraine"-livet, hvor narren, gjøgleren og akrobaten er stadig tilbakevendende figurer. I *Portrait de l'artiste en saltimbanque* undersøker Jean Starobinski grunnlaget for denne fascinasjonen med fokus på perioden fra midten av 1800-tallet og frem til i dag. Starobinski bemerker at i et samfunn preget av industriell fremvekst, representerte sirkuset og "la fête foraine" en verden full av magi, spontanitet, fargerikhet og illusjon som tiltrakk kunstnerne. Denne sosialhistoriske forklaringen er dog ikke utfyllende nok, og Starobinski synes å legge større vekt på det psykologiske aspektet. I svært mange av tilfellene dreier det seg om en spesiell form for identifisering; hva Starobinski kaller et "autoportrait travesti", det vil si et ironisk spill som innebærer en kritikk av kunstneren selv og det kunstneriske kallet, men også av samfunnets klasseskiller: "[l]a critique de l'honorabilité rangée s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même" (Starobinski 2004:9). I gjøglermotivet finner vi altså igjen noen av modernismens mest typiske trekk.

Romantikkens gjøgler eller narr ble ofte fremstilt som en lite jordnær figur, nærmest som et fantasiprodukt. Han hadde gjerne en ren symbolsk funksjon med få menneskelige trekk, og ble han fremstilt mer realistisk, var det i lys av det pittoreske og nærmest prestisjefylte som lå i skjebnen til en "outsider". Modernismens kritikk av denne romantiseringen av samfunnets vanskeligstilte er tydelig til stede i *Le Spleen de Paris*; i prosadiktene som omhandler fattigdom, men også i "Le Vieux Saltimbanque", hvor portrettet av den stakkarslige gjøgleren er fratatt all romantikk. Som et bilde på kunstneren kan denne skikkelsen sammenlignes med poetens tapte posisjon i "Perte d'Auréole", mens narren i "Une mort héroïque" kan sies å ha fellestrekk med kunstnerens håpløse søken etter *l'Idéal* i blant annet "Le Désir de peindre".

Baudelaires fascinasjon for narren og gjøgleren kommer tydelig frem i hans ovenfor nevnte essay om latteren, hvor en lang passasje omhandler den engelske pantomimen og Pierrot-skikkelsen. Her identifiserer han voldsomheten, kraften, vulgariteten og overdrivelsen i pantomimen med den absolutte komikk. Etter en slik forestilling blir han grepet av svimmelhet, slik pennen til *le poète-spectateur* begynner å skjelve i "Une mort héroïque". Starobinski nevner at i middelalderen var Harlekin-figuren oppfattet som en demon med dyreansikt som hjemsøkte menneskene, men etter hvert ble han omskapt til en lurendreier og underholder. Frykten blir altså omgjort til latter, slik Goethes Mefisto fremstilles som en lystig karakter, og man kan vel kalle det en form for eksorsisme. Allikevel lurar det groteske,

det fryktsomme som får en til å skjelve, under latteren. Mikhail Bakhtins beskrivelse av karnevalslatteren er relevant her, da den "[...] negerer og bekræfter, begraver og gjenföder på samme tid" (Bakhtin 2001:33).⁹ Denne dobbelheten utspiller seg også på et annet plan; Baudelaire fornyer og utdyper en tradisjon som ser på skuespilleren som en fortvilet sjel, skjult bak sine triumfer og simulerte gleder. Narren på scenen er jo også en reell person som spiller en rolle, men tilskueren skal helst glemme dette faktum, og tro på den illusjonen som skapes. Baudelaire avslutter sitt essay med å påpeke at kunstneren derimot er konstant bevisst sin todelte natur:

Les artistes créent le comique; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à la condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature (Baudelaire 1976:ii543)

Det eneste tilfellet av den absolutte komikk oppstår i mennesket som underholder. Det er nødvendigvis seg selv bevisst, og dets aktivitet kan dermed likestilles med kunstnerens: man er både seg selv og en annen samtidig. Narren er "[...]toujours et partout un exclu, et devenant un intrus, il gagne le droit à l'omniprésence" (Starobinski 2004:92), og det er ikke vanskelig å forstå hvorfor Baudelaire bruker ham som bilde på kunstneren. Narren kan sies å være det ultimate symbol på den hellige prostitusjon; han blir en annen uten å miste seg selv, og inngår "dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre." (Baudelaire 1976:ii543)

I *Le Spleen de Paris* finnes det ett unntak fra dette fenomenet. I prosadiktet "Une mort héroïque" blir narren Fancioulle¹⁰ selve inkarnasjonen av den absolutte komikk. Han mister seg selv i rollen. Vi er her vitne til en slags guddommelig komedie, hvor kunstens dualitet for et øyeblikk blir oppløst. Hva som viste seg å være umulig i "Le Désir de peindre", åpenbarer seg i løpet av noen få minutter på scenen. Opplevelsen av enhet får et fatalt og uunngåelig utfall; Fancioulle dør, men i motsetning til gjøgleren Giovanni, er det ikke kunstens frelsende og frigjørende element som synliggjøres, snarere dens skuffende natur. Starobinski formulerer det elegant på denne måten: "L'art, on le voit, n'est pas une efficace opération de salut, mais

⁹ Videre forklarer Bakhtin hvordan karnevalslatteren er en latter som også er rettet mot den leende selv, noe som samsvarer med Baudelairens oppfatning av den absolutte komikk.

¹⁰ Navnet er ikke tilfeldig. Fancioulle betyr "lite barn" på italiensk, og gjenspeiler Baudelairens kjente maksime "Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté" (Baudelaire 1976:ii670). J.A. Hiddleston påpeker at "[...] the various elements associated with childhood – timelessness, fascination, glory, the reintegration of paradise – are all present in 'Une mort héroïque'" (Hiddleston 1987:16).

une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, *pour un instant seulement* [min kursiv], les terreurs du gouffre” (Starobinski 2004:70).

”Une mort héroïque” skiller seg ut fra de andre prosadiktene da det kan minne mer om et eventyr enn et prosadikt (den stilistiske likheten med Poes fortellinger har ofte blitt påpekt). Fortellingen beskriver forholdet mellom en prins og hans narr, Fancioulle, som har vært involvert i et opprør mot sin arbeidsgiver. Når prinsen kunngjør at Fancioulle skal spille en av sine viktigste roller i en forestilling, svirrer ryktene om at han skal benåde de sammensvorne. Fortelleren og dem som kjenner prinsen godt, forstår imidlertid at dette er et grusomt eksperiment (”une expérience psychologique d’un intérêt *capital*”) for å vurdere den dødsdømtes scenepotensial. Når prinsen under forestillingen hvisker noe til en av sine pasjer, høres det kort tid etter en skarp og langvarig plystring. Fancioulle faller i samme øyeblikk død om, midt i sitt livs beste opptreden.

Selve tittelen ”Une mort héroïque” virker ironisk; her finnes vitterlig ingen helt, da både prinsen og Fancioulle er involvert i uetiske handlinger. Man kan være fristet til å si at forholdet dem imellom er av sadistisk natur. Fancioulle konspirerer mot prinsen, og prinsen utnytter kynisk narrens redsel for å dø til å utforske om dette har påvirkning på hans talent. Samtidig er Fancioulle ”presque un des ami du Prince”, og prinsen ”un véritable artiste lui-même”. Baudelaire understreker nærheten mellom den absolutte komikken og det groteske eller grusomme i en dobbelt bevegelse i denne historien. For det første har Fancioulle en tiltrekning mot det seriøse og det despotiske (”Pour les personnes vouées par état au comique les choses sérieuses ont de fatales attractions”), mens prinsen på sin side er ”insatiable de voluptés” og elsker forlystelser av alle slag. For det andre smelter ”les rayons de l’Art et la gloire du Martyre” sammen i Fancioulles opptreden, og ”les plus extravagantes bouffonneries” oppstår av denne grusomme dødsangsten som narren må føle. Det er altså først når komikken er iblandet et element av grusomhet at den blir opphøyet til kunst, til den absolutte komikk.

Men den kunstneriske triumfen er flyktig, og det synes som om den eneste grunnen til at Fancioulles glorie forblir ”indestructible”, i motsetning til poetens glorie i ”Perte d’auréole”, er at han dør i det utøvende øyeblikket. I denne tilstanden føles kunsten virkelig og konstant, slik Baudelaire uttrykker det i *Salon de 1859*: ”le poète, le comédien et l’artiste, au moment où ils exécutent l’ouvrage en question, croient à la réalité de ce qu’ils représentent, échauffés qu’ils sont par la nécessité” (Baudelaire 1975:ii629). Men når alt kommer til alt, er kunstneren fortsatt bare en narr, og tilsløringen av ”les terreurs du gouffre” er et forbigående fenomen. Det er kanskje derfor Fancioulle dør; i et så sterkt øyeblikk, tåler

han ikke se kunstens sannhet i øynene, for, som Starobinski uttrykker det: "[...] rien ne ramène au corps comme l'échec rencontré dans la tentative de lui échapper" (Starobinski 2004:54). Vi ser igjen en parallell til "Le Désir de peindre", hvor kunstneren uttrykker et lidenskapelig ønske om å "mourir lentement sous son regard" (Baudelaire 1975:i340) for å komme nærmere det uopnåelige.

Mange teoretikere har spekulert i hvorvidt Fancioulles attentatforsøk mot prinsen er basert på Baudelaire's egne opplevelser fra 1848, men etter min oppfatning er ikke dette særlig relevant for teksten, samt vanskelig å vurdere riktigheten av. Det er derimot interessant å forholde seg til Starobinskis teori om at de tre karakterene i fortellingen, prinsen, narren og *le poète-spectateur*, alle representerer sider ved Baudelaire som kunstner: "Témoign privilégié, bourreau et condamné, Baudelaire est tout cela, dans sa dramaturgie intérieure." (Starobinski 2004:70) Dette er en teori som støttes av både Hiddelston og Stephens i deres lesninger av "Une mort héroïque". I både "Une mort héroïque" og "Le Vieux Saltimbanque" finner vi *le poète-spectateur*, og i begge tilfellene blir han rørt til tårer ved synet av narren/gjøgleren. Han er emosjonelt involvert i historien, og når han skal beskrive Fancioulles opptreden blir det ikke annet enn et forsøk, slik jeg'et i "Le Désir de Peindre" ikke klarer å male kvinnen. Baudelaire kan også ligne prinsen, som representerer den desillusjonerte kunstneren og frustrerte idealisten som søker tilflukt i vold og sterke følelser på lignende måte som jeg'et gjør i "Le Mauvais Vitrier" eller "Assommons les Pauvres!". Vi er vitne til en fragmentering av personlighet, hvor prinsen representerer poetens negative og kyniske side. Narren representerer poeten i det utøvende øyeblikket, og *le poète-spectateur* blir en passiv, men svært følelsesmessig engasjert observatør av sine to motstridende sider. Denne tolkningen kan understøttes av det ofte siterte verset i "L'Héautontimorouménos": "Je suis la plaie et le couteau!/Je suis le soufflet et la joue!/Je suis les membres et la roue,/Et la victime et le bourreau!" (Baudelaire 1975:78). Med andre ord: "Je est un autre".

Om Fancioulle representerer *le comique absolu*, kan gjøgleren i "Le Vieux Saltimbanque" sies å representere *le tragique absolu*. I løpet av en spasertur i Paris vokser denne *chose vue* med ett til å bli en angstfull og fryktinngytende allegori for poeten. Ved første gjennomlesning kan dette prosadiktets betydning virke banal. På en høytidsdag fylt til randen av lykkelige mennesker som morer seg og nyter livet, sitter den gamle, fattige gjøgleren helt i utkanten av festområdet, ute av stand til å underholde folket. Han er "voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme, adossée contre un des poteaux de sa cahute". *Le poète-spectateur* blir grepet av situasjonens tristesse, og konkluderer med at sorgen han føler er knyttet til bildet

han danner seg i sitt indre av den gamle forfatter som ikke lenger nyter anseelse fra sin lezerskare. Men er denne skikkelsens skjebne et uunngåelig resultat av en utdatert litteratur, slik poeten i "Perte d'auréole" taper sin gudommelige status, eller henviser hans skjebne til kunstens forgjengelige og useriøse natur slik den åpenbarer seg i "Une mort héroïque"?

I "Le Vieux Saltimbanque" beskrives menneskemassen med en letthet som gjenspeiles av ballerinaene som "belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles". Samtidig er det noe som skurrer ved dette lykkelige skuet. Beskrivelsene gir et inntrykk av en voldsomhet og en fanatisk stemning som skapes blant annet ved hjelp av oppramsing ("lumière, poussière, cris, joie, tumulte[...]", "La joie, le gain, la débauche[...]", "[...] elles piaillaient, beuglaient, hurlaient") og kanskje særlig av uttrykket "l'explosion *frénétique* [min kursiv] de la vitalité". En stank av frityr er massens røkelse, overflod deres religion, og i tillegg er massen "oublieux"; de fortrenger både sine egne vanskeligheter ("le peuple oublie tout, la douleur et le travail") og gjøglerens lidelse, slik publikummet i "Une mort héroïque" beskrives som "blasé et frivole". Det groteske og karnevaleske henger nøye sammen, og beskrivelsen av massen samsvarer med skildringen av nyttårsfeiringen i "Un plaisant" hvor eselet, som et "klokt dyr", innfører karnevalsdimensjonen: "C'était l'explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort".

Gjøgleren og *le poète-spectateur* er de eneste som ikke tar del i dette kaoset. Starobinski og Hiddelston har tolket det dit hen at den gamle gjøgleren fremdeles håper på oppmerksomhet fra publikum, og Starobinski hevder videre at publikum inntar prinsens rolle i "Une mort héroïque" og dreper gjøgleren i symbolsk forstand med deres manglende interesse. Mot dette kan man innvende at det i like stor grad er gjøgleren selv som tar avstand fra sitt potensielle publikum, da han har plassert seg "à l'extrême bout de la rangée de baraques, *comme si* [min kursiv], honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs". Som vi så er ikke disse *splendeurs* nødvendigvis positive, og kan det være et bevisst valg som fører han ut i ensomheten og miseren i stedet for å hengi seg til den frenetiske massen? Foretrekker han ensomheten for å unngå "tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution *fraternitaire* [...]" slik Baudelaire beskriver dem i "La Solitude"? Jeg heller mot å tolke det slik. Samtidig er det en vesensforskjell på denne gjøgleren og narren i "Une mort héroïque", da han sammenlignes med en "vieil homme de lettres", og i tillegg ikke lenger utøver sin kunst.

Le poète-spectateur har en ambivalent rolle i dette prosadiktet. "Que faire?" spør han seg selv der han befinner seg i en flanørposisjon mellom massen og den gamle. Han føler medlidenhet og en form for skam overfor gjøglerens skjebne, men når han endelig bestemmer seg for å handle er det for sent, og han blir revet bort av massen. Den kunsten gjøgleren eventuelt har å vise frem, forblir altså skjult bak fillete forheng. *Le poète-spectateur* har også gjort oss oppmerksom på at han selv, som en ekte pariser, alltid tar del i disse festene, og selv om han ikke gjør annet enn å "passer la revue" som en slags nøytral inspektør, er det til slutt massen han oppslukes av, ikke gjøgleren. Hiddleston og Starobinski trekker begge paralleller til "Une mort héroïque", og tolker gjøglerens funksjon som et bilde på kunstens forgjengelighet og illusoriske natur. Hiddleston skriver følgende: "[...] there is a direct criticism of the essence of art itself – that it is a mere diversion, in which the poet himself no longer believes, and whose sole function is to 'faire épanouir la rate du vulgaire'." (Hiddleston 1987:14), og Starobinski går så langt som å hevde at det finnes et profetisk element i teksten: "[L]e témoin-poète [vient] recueillir l'image d'une agonie (au sens fort du terme) pour s'en faire à lui-même l'application symbolique et prophétique" (Starobinski 2004:79). Etter min oppfatning er det en fundamental forskjell på Fancioulle og den gamle gjøgleren hva deres symbolske funksjon angår. Det faktum at *le poète-spectateur* trekkes med i folkemengden istedenfor å forholde seg til gjøgleren, markerer et skille mellom en utdatert form for litteratur, hvis representanter jeg'et allikevel føler en viss takknemlighet til, og den moderne poeten som går ut i gatene, "ned" til menneskemassen og det urbane livet, slik poeten i "Perte d'auréole" gjør.

Min påstand er altså at disse to skikkelsene begge er bilder på kunstneren. Fancioulle representerer kunstneren som Baudelaire kan identifisere seg med. Ekstasen og skjønnheten kunsten kan fremkalle vil alltid være forgjengelig, slik så mange av de andre prosadiktene også påpeker, men denne kunstneren engasjerer seg i den virkelige verden (dette er kanskje hensikten med beskrivelsen av Fancioulles deltagelse i konspirasjonen). Den gamle gjøgleren tar derimot ikke del i det virkelige livet, men distanserer seg og viser til en fordums verden hvor forfatteren, som før stod over massen slik poeten i "Perte d'auréole" gjorde det, nå er tilsidesatt og uønsket.

Mer generelt virker det som om vår forfatterpersona kan identifiseres i både narren, gjøgleren og eselet. Ved å innta flanørens posisjon befinner han seg i, men på samme tid distansert fra resten av samfunnet, som han stadig refererer til som "massen". Vi har sett hvordan han hyller ensomheten og den hellige prostitusjonen som en dobbelt bevegelse av å miste seg selv og finne seg selv igjen. Han er i stand til å betrakte mennesker fra en utvendig

posisjon, og hans posisjon som forfatter og menneske kan antas å ha sterke fellestrekk med Bakhtins beskrivelse av middelalderens gjøglere som "[..] bærere av spesifikke former af tilværelsen. De levede på grænsen mellem livet og kunsten (i en slags grænsezone imellem dem): de var ikke særlinge eller idioter (i dette ords hverdagsbetydning) men heller ikke komikere." (Bakhtin 2001:28) I sonen mellom kunsten og livet spankulerer flanøren og forfatteren som en formidler av andre deler av tilværelsen enn dem som er oppslukt av, og befinner seg midt i den. Han er med andre ord den som kan være i menneskemassen "où la mort arrive au galop de tous les côtés" (Baudelaire 1975:352) uten å la seg rive verken med eller ned.

Det kan synes som om hele *Le Spleen de Paris* er gjennomsyret av en slags karnevalesk stemning, slik Bakhtin beskriver den så utførlig i "Karneval og latterkultur":

Forandringen og fornyelsens patos, erkendelsen av det muntert relative ved de herskende sandheder og ved magthaverne gennemsyrede alle karnevalssprogets former og symboler. Meget karakteriske træk var det at [...] være på tværs og vende op og ned på tingene, logikken i de uophørlige skift mellem øverst og nederst [...] forskellige typiske former for parodi og travesti, degradering og profanering, narrekroninger og narredetroniseringer (Bakhtin 2001:32)

Det karnevaleske innebærer en midlertidig frigjøring fra samfunnets moralske og politiske hierarki, fra normer og forbud som man ellers må forholde seg til. For en stakket stund er verden lovløs, slik verden på mange måter fremstår i *Le Spleen de Paris*. Starobinskis beskrivelse av narrens rolle, virker å være treffende på Baudelaires fragmentering av sin forfatterpersonlighet i denne samlingen prosadikt: "[..]devenant un intrus, il gagne le droit à l'omniprésence" (Starobinski 2004:92) Ved å ikle seg masker i tekstene sine, lik gjøgleren og narren, oppnår han en nøytral posisjon som innebærer frihet fra omverdenen og distanse til massen.

Prostitusjon og ensomhet, skjønnhetens og latterens dobbelthet, gjøglerens og narrens masker: alle prosadiktene vi har tatt for oss i dette kapittelet preges av en dualitet som avslører kunstens forgjengelige, flyktige natur. Den forfatterpersona vi møter i disse tekstene er splittet av behovet for å (nytteløst) forsøke å oppheve en dualitet som står i veien for den enhetlige kunstopplevelsen, og ønsket om å akseptere kalde fakta for å kunne gå videre i sin kunstneriske virksomhet. I prosadiktene hvor jeg'et ligger tett opp til Baudelaires egen stemme ("Le Désir de peindre" og prosadiktene som omhandler prostitusjon og ensomhet), uttrykkes lengselen, men i "Perte d'auréole" og prosadiktene om narren/gjøgleren, møter vi en

kynisk aksept av at enheten er uoppnåelig. I begge tilfeller er vår forfatter*persona*, bestående av Baudelaires egen stemme og diverse ”masker” (som narren og gjøgleren) sterkt til stede, og samler til syvende og sist opp trådene. I neste kapittel skal vi se på noen tilfeller der disse maskene blir helt nødvendige for å skjule meningen bak tekstene, samt hvordan parodi og ironi forutsetter og synliggjør forfatterens tilstedeværelse i teksten.

Parodi og bitende ironi

[T]he reconstruction of ironies depends both on a proper use of knowledge of inference about the author and his surroundings and on discovery of a literary form that realizes itself properly for us only in an ironic reading

Wayne C. Booth, "A Rethoric of Irony"

Après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise

Baudelaire, "La Fausse monnaie"

Le Spleen de Paris kan sies å være gjennomsyret av ironi. Få litterære virkemidler tydeliggjør forfatterens tilstedeværelse i like stor grad, da man som oftest trenger kjennskap til både forfatteren og tekstens kontekst for å forstå hva som er ironisk. Wayne C. Booth skriver i *A Rethoric of Irony* at man kan være sikker på at noe er ironisk når "[...]the pattern of ironic inference has been established on a base which cannot be removed without removing the fun." (Booth 1974:131). Dette mønsteret er skapt av forfatteren, og Booths fremgangsmåte er gyldig for tekstene vi nå skal ta for oss, med unntak av et punkt: "the fun". For Baudelaires ironi er ikke alltid morsom, snarere tvert imot. Claude Pichois kalte Baudelaires ironi for en "ironie corrosive", og det er vitterlig et sarkastisk ubehag som skapes i de mest ironiske prosadiktene. Baudelaires forhold til komikk var som vi har sett svært ambivalent, og da ironi og humor/latter er nært knyttet til hverandre, er det god grunn til å anta at han ville klassifisert ironi som en del av betydningskomikken, det vil si som et nedlatende og hånlige fenomen.

I noen av tekstene er ironien godt skjult, slik vi allerede har sett er tilfelle i "À Arsène Houssaye". Ironien blir da et virkemiddel for å få en bestemt gruppe lesere til å se den bakenforliggende meningen og samtidig holde den skjult for andre, og bekrefter Couturiers påstand om at forfatteren ofte gjemmer seg i teksten. I dette kapitlet skal vi hovedsakelig konsentrere oss om hvordan Baudelaire gjennom parodi og ironi snur opp ned på allment godtatte sannheter, angriper det etablerte litterære miljøet og *la bourgeoisie*, samt hvordan han tar i bruk klisjéer og "des idées reçues" for å fremkalle hva han selv kaller "une morale désagréable". Til sammen gir dette oss et klarere bilde av vår forfatterpersona. Slik individet fremstår som fragmentert og splittet i *Le Spleen de Paris*, som i "Une mort héroïque", er også samfunnet rundt fullt av selvmotsigelser. I disse tekstene vil maskene forfatteren ikler seg ikke bare være nyttige, men helt nødvendige for å skjerme han fra omverdenens reaksjoner.

1. Et opprør mot autoriteter

Le Spleen de Paris preges av ironiske og parodiske spark mot ulike autoritetsfigurer og grupper, enten det gjelder avisdirektører, veletablerte forfattere, *la bourgeoisie* eller politiske makthavere. Allerede i forordet viser det seg tydelig at dette er en forfatter som har et kritisk sinn og som tvinger leseren til å ta aktivt del i meningsdannelsen. Kritikken er aldri eksplisitt, men skjuler seg under lag av falsk oppriktighet, ironi og parodi. Vi skal se nærmere på samlingens forord ”Le Mauvais Vitrier” samt ”À une heure du matin”, for å forsøke å avdekke ironiseringen over og parodien på autoriteter innenfor Baudelaires egne kretser. Som en lesning av ”La Solitude” vil vise, er det ikke bare autoritetspersoner kritikken rettes mot, men også tilvante forestillinger som ”des idées reçues” og klisjéer som har mistet sin opprinnelige betydning og kraft. Disse har også en autoritativ betydning, og leseren blir dermed presset til å ta et oppgjør med sitt eget språk, noe vi skal komme nærmere tilbake i forbindelse med prosadiktene som omhandler fattigdom.

1.1 En ironisk underdanighet – ”À Arsène Houssaye”

Ett av de mest ironiske prosadiktene, om vi kan kalle det et prosadikt, er ”À Arsène Houssaye”, Baudelaires ”lettre-dédicace” til en av sine utgivere. Houssaye var i 1862 en innflytelsesrik kritiker, *homme de lettres* og litteraturredaktør, samt medeier i avisen *La Presse*, og dette brevet er Baudelaires presentasjon av hva som skulle bli det samlede kortprosaverket *Le Spleen de Paris*. Noen betrakter det som et forord, noen behandler det som et selvstendig prosadikt, mens andre igjen, som Sonya Stephens, velger å kalle dette brevet en paratekst i tråd med Gérard Genettes *contrat générique*, det vil si noe som ligger i en udefinerbar sone mellom tekstens utside og innside (Stephens 1999:7). Sistnevntes oppfatning virker fruktbar i denne sammenhengen.

Selv om dette ”brevets” innhold virker svært så seriøst og lettforståelig ved første gjennomlesning, viser det seg snart at det er spekket med ironiske hentydninger, da særlig gjennom kursivbruken. Dets eksplisitte funksjon er å plassere prosadiktene i en generisk kontekst, og Baudelaire gjør dette ved tilsynelatende å hylle sine forgjengere. I tidligere forsøk på å skrive prosapoesi var tradisjonen å knytte ens verk opp mot den etablerte kunsten, slik Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit* hadde undertittelen ”Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot”, og Baudelaire opprettholder på et vis denne tradisjonen ved å knytte *Le Spleen de Paris* opp mot dennes forgjengere igjen, henholdsvis Bertrand og Arsène

Houssaye selv. Dessverre virker ikke denne hyllesten særlig ektefølt når det gjelder noen av dem.

Først og fremst er referansen til *Gaspard de la Nuit* som en foregående tekst, preget av en ironisk distanse ved hjelp av kursiven i "fameux". Selv uten kursiven virker dette ironisk, da "fameux" ikke kan oversettes til "berømt". Det franske adjektivet kan vise til både et godt og dårlig rykte, men når det er foranstilt slik som her, er det udiskutabelt negativt. Den noe latterlige oppfattelsen av at berømmelse kan defineres av "quelques'uns de nos amis" bidrar også til at anerkjennelsen virker mildt sagt ambivalent. Denne ambivalensen gjentar seg i neste omgang når Houssayes egen litterære produksjon kommenteres. Ved hjelp av verbet "tenter" slår Baudelaire nærmest fast at Houssaye har mislykkes i sitt prosjekt, og kursiven i "chanson" og "Vitrier" øker ironien ytterligere. Det kan vel knapt kalles en spekulasjon at intertekstualiteten i "Le Mauvais Vitrier" nærmest roper på spørsmålet: hvem av disse to, Baudelaire eller Houssaye, er egentlig "den dårlige glassmesteren" (Stephens 1999:59)?

Ved å gjøre narr av Houssaye på denne måten, settes selvsagt hele dedikasjonen i et ironisk lys, og man kan spørre seg hvordan Houssaye kan ha unnlatt å se disse tydelig ironiske markørene. Siden han valgte å trykke teksten som forord til den første utgivelsen av prosadikt i *La Presse*, er det tydelig at han ikke oppfattet ironien. Likeledes må Baudelaire ha forutsett dette, da selve dedikasjonens poeng er å rekruttere makt for å sikre en bedre mottagelse av prosadiktene enn han kunne ha oppnådd på egen hånd, med sitt noe frynsete rykte. Sonya Stephens påpeker at denne dobbeltkommunikasjonen var vanskeligere å oppfatte på 1860-tallet enn den er nå, slik at "even implausible dedicatees can function effectively in this process as 'screenmechanisms' and even obvious 'noise' can go unheard" (Stephens 1999:12). En annen grunn til at Houssaye lot seg lure kan være den tilsynelatende selvnedvurderende "konklusjonen", hvor Baudelaire fastslår at han selv har mislykkes i å konkretisere sitt opprinnelige prosjekt. Hele teksten synes i det hele tatt å være gjennomsyret av teknikken Baudelaire beskriver i sine notater til *Le Spleen de Paris*: "Mélange d'emphase sincère et d'emphase ironique" (Baudelaire 1975:i372).

Det synes etter hvert som om det ikke er Houssaye, men leseren som er den virkelige adressaten til dette brevet, og at Houssayes rolle kanskje bare består i å gjøre teksten og leserstrategien som beskrives tilgjengelig for leseren. De ironiske markørene skaper en indirekte kommunikasjon med leseren, som igjen skaper en ironisk distanse til den interne litteratursirkelen som beskrives (Houssaye og "nos amis"). Houssaye behandles ikke som en leser, men kun som en utgiver: "Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous

le manuscrit, le lecteur sa lecture”, og uansett hva brevet tilsynelatende sier, virker det som om det er adressert til en ukjent eller fremtidig leser som ikke er Baudelaires utgiver.

Denne distansen som skapes mellom leser og Houssaye finner vi også igjen i distansen mellom Baudelaire og hans litterære ”forbilder”. Dedikasjonens siste avsnitt har en annen funksjon enn bare å skulle formidle Baudelaires misnøye med sine tekster, den tillater ham også å skille lag med sine forgjengere. Han befinner seg langt fra sin ”mystérieux et brillant modèle”, Aloysius Bertrand, og man kan lett få en følelse av at dette ikke skyldes hans evner til å imitere, men heller hans motforestillinger angående sin forgjenger. I stedet for å plassere *Le Spleen de Paris* i den daværende tradisjonen, slik det virker på overflaten, antyder Baudelaire i dette brevet at prosadiktene hans innebærer en kulturell og estetisk *isolasjon* fra tradisjonen (Stephens 1999:29). ”À Arsène Houssaye” fungerer dermed som en parodi på innflytelse, samt en parodi på prosadiktgenrens referensielle tradisjon. Som vi videre skal se, er denne tekstens ustabile mening og ironiske undertoner representativ for *Le Spleen de Paris* i sin helhet, og i forlengelse av forordet er det vel verdt og kaste et blikk på ”Le Mauvais Vitrier”, samt Baudelaires forhold til journalistikken som kommer klart frem i ”À une heure du matin” og ”La Solitude”. I disse lesningene vil dette ironiske sitatet fra Baudelaire fungere som utgangspunkt: ”[...] dans les arts, il ne s’agit que de plaire, comme disent les bourgeois” (Baudelaire 1975:ii547). Avslutningsvis skal fokuset rettes mot noen av metodene Baudelaire bruker for å få frem ironien, henholdsvis stereotypier, klisjéer og ordtak. Jeg vil forsøke å vise at i prosadiktene som omhandler fattigdom, skaper denne teknikken ”une morale désagréable”.

1.2 ”Le Mauvais Vitrier” og *l’artiste-bourgeois*

Oh! Vitrier!

Il retourna à sa femme et à ses enfants, un peu moins triste que le matin, — non point parce qu’il avait rencontré la charité, mais parce que la fraternité avait trinqué avec lui. Et moi, je m’en revins avec cette musique douloureuse qui me déchire le cœur:

Oh! Vitrier!

Arsène Houssaye, ”La Chanson du Vitrier”

I dette prosadiktet er tittelen overmåte viktig som bruksanvisning for videre tolkning, da den refererer ut over seg selv, til Arsène Houssayes ”La Chanson du Vitrier”. Som vi skal se kreves det en kjennskap til Houssayes prosadikt for å forstå Baudelaires hensikter med sin egen tekst. ”La Chanson du Vitrier” dateres fra 1857, og er et prosadikt med en lyrisk oppbygning bestående av elleve strofer som hver etterfølges av utbruddet ”Oh! vitrier!”.

Fortelleren i første person går nedover la rue du Bac, og når han får høre glassmesterens tragiske og fattigslige ”sang”, bestemmer han seg for å hjelpe ham ved å ta ham med til en kabaret for å spandere en drink. Utfallet av den veldedige handlingen er tragisk, for mannen er så svak at han besvimer og knuser vindusglasset sitt, noe som utgjør halvparten av hele hans kapital. Når han kommer til seg selv igjen, forteller glassmesteren sin historie, om en kone og syv barn som venter sultne på ham hjemme, om en ”suprême misère”. Til tross for elendigheten vil ikke glassmesteren be om hjelp fra veldedige instanser; han er for stolt og solidarisk med dem som trenger det mer enn han selv. Siste strofen utgjør et lysglimt fordi han nå er ”moin triste que le matin, -non point parce qu’il avait rencontré la charité, mais parce que la fraternité avait trinquée avec lui” (Houssaye, Baudelaire 1975:i1311). Dette er ikke glassmesterens egne ord, men fortellerens konklusjon, han som går hjem ”avec cette musique douloureuse qui me déchire le cœur: Oh! vitrier!” (Houssaye, Baudelaire 1975:i1311).

Selv uten å forholde seg til Baudelairens parodiske tekst, er det vanskelig å ikke trekke på smilebåndet av denne romantiske fremstillingen av fattigdom, og fortellerens tydelige selvtilfredshet med sin gode gjerning som viser seg å ikke være særlig god når alt kommer til alt. Ikke bare har han bydd den fattige på en drink istedenfor mat, som tydelig er hva han trenger (”Quatre heures, poursuivit-il, et je n’ai pas encore déjeuné!” [Houssaye, Baudelaire 1975:i1309]), men han er også ute av stand til å rette opp sin mislykkede velgjerning etter å ha vært indirekte skyldig i glassmesterens ulykke (”Je n’osais plus rien l’offrir” [Houssaye, Baudelaire 1975:i1311]). Det finnes ikke snev av ironi angående dette paradokset i Houssayes tekst, og det er fristende å fordømme moralen her med den konkluderende maksimen i ”La Fausse Monnaie”: ”On n’est jamais excusable d’être méchant, mais il y quelque mérite à savoir qu’on l’est; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise” (Baudelaire 1975:i324).

Den falske nestekjærligheten er et tema som blir behandlet i flere av Baudelairens prosadikt. Vi finner den blant annet hos fortelleren som ikke gir mer av kaken sin til barna i ”Le Gâteau”, mannen med falskmynten i ”La Fausse Monnaie” og fortellerens passivitet i ”Les Yeux des pauvres”. ”Le Mauvais Vitrier” inneholder en rekke ironiske markører som ikke alle henviser til Houssaye direkte, men som tar for seg overklassens parallelt likegyldige og romantiserende forhold til fattigdom.

”Le Mauvais Vitrier” begynner som en utforskning av menneskelig oppførsel ved å ramse opp disse ”natures purement contemplatives” som hver og en er introdusert ved det upersonlige uttrykket ”tel qui”. Disse menneskene beskrives som svært innadvendte og

apatiske, men fra tid til annen utfører de overraskende og snarrådige handlinger ut fra "une impulsion mystérieuse et inconnue". Etter hvert beveger fortelleren seg stadig nærmere et personlig vitnesbyrd ved å introdusere sine venners historier, før vi befinner oss på det autodiegetiske nivået. Diktet avsluttes ved å vende tilbake til et upersonlig plan, med et filosofisk spørsmål. Fortelleren verken fordømmer eller berømmer disse handlingene preget av galskap, men forteller historiene med den største seriøsitet:

Un de mes amis, le plus offensif rêveur qui ait jamais existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité que l'on affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien.

Narrativ distanse etableres her ved hjelp av den navnløse vennen samt den upersonlige konstateringen av hva som vanligvis skjer i disse tilfellene. Det virker komisk, men det forbereder også leseren på å se fortellerens kommende handling i et mer positivt lys, da vi blir opplyst om denne vennens gode karakter og uskyld, mens glassmesteren som kjent er "mauvais".

Den påtatt seriøse, pompøse og pseudo-vitenskapelige parenteser som følger, skaper en komisk effekt stilt opp mot den prosaiske og flate stilen i historien om skogbrannen. I denne parenteser finner vi en klar ironisering over den urokkelige troen på medisinske diagnoser, samt en kritikk av alle som forsøker å gi lettvinte løsninger på menneskelige handlingsmønstre. Samtidig skaper den igjen en distanse mellom fortelleren og hans såkalt hysteriske handling. Blandingen av forskjellige diskurser utgjør dermed et spill som sår tvil om fortellerens identitet og standpunkt. For hvem er egentlig mannen i vinduet som behandler glassmesteren så dårlig? For å forstå dette bedre, skal vi se litt på de opplagte, men bevisst skjulte henvisningene til Arsène Houssayes tekst.

Baudelairens parodiske versjon av "La Chanson du Vitrier" kunne ikke oppleves som annet enn "accablante pour Houssaye" slik Claude Pichois bemerker det i sin kommentar (Pichois, Baudelaire 1975:i1311). Den mest iøyenfallende ironien ligger i tittelen, da Houssayes dikt fremstilles som "mauvais". Glassmesterens rop er ikke lenger en "musique douloureuse" (Houssaye, Baudelaire 1975:i1311), en "chanson", men fremstår her som et "cri perçant, discordant". Videre kan "verre" erstattes med "vers", og glassmesteren transformeres dermed til en ordmester som skriver dårlig poesi. Angrepet på glassmesterens mangel på vakkert glass kan derfor tolkes som et angrep på Houssayes diktning, og når fortelleren roper "vous osez vous promener dans les quartiers pauvres, et vous n'avez même pas de vitres qui

fassent voir la vie en beau”, kan det tolkes dit hen at Houssaye har ingen rett til å skildre fattigdom da han ikke har det nødvendige talentet. Når glasset eller diktningen hans knuses, skildres lyden som ”le bruit éclatant d’un palais de crystal”, og det blir nærliggende å trekke paralleller til denne passasjen fra *Le Parnassiculet Contemporain*:

Ces poètes de France sont bien mal logés! dit le mandarin en s'arrêtant. On imaginerait, à lire leurs vers, qu'ils passent la vie dans des palais de porcelaine, pleins de fleurs, de femmes et d'oiseaux rares, parmi de vastes jardins d'été, où l'eau chante éternellement au fond des vasques de marbre... Mais Si-Tien-Li a beau arrondir ses petits yeux, il ne voit ni tapis, ni cristaux riant aux lumières [...] rien que le trou noir de l'allée avec le grand dragon de tôle peinte en bleu qui se tord au-dessus (Aréne, Paul m.fl.1866)

Le Parnassiculet Contemporain er en satire over diktantologien *Le Parnasse Contemporain*, hvor blant andre Baudelaire var representert. Parnasse-bevegelsen forbindes særlig med miljøet rundt Théophile Gautier og opponerte sterkt mot romantikkens sosiale engasjement. Dens representanter rettet heller fokuset mot ”une retraite hautaine, toute entière vouée à la célébration d’une Beauté divinisée” (”Les mouvements littéraires” <http://www.site-magister.com/parnasse.htm>) Baudelaire selv tok avstand fra parnassianerne, da han oppfattet dem som for formorienterte. I tillegg har skjønnhetsidealet vi finner i *Les Fleurs du Mal* en mye større illusorisk karakter i *Le Spleen de Paris*, noe som kan tyde på at Baudelaire ville hatt stor forståelse og sympati med *Le Parnassiculet Contemporain*’s raljering over parnassianernes høytidelighet. Om han hadde kjennskap til denne teksten i 1862, er usikkert, men skjørheten og det pompøse ved et krystallpalass står i alle fall i sterk kontrast til ”les quartiers pauvres”, og Houssaye hører definitivt ikke hjemme i sistnevnte.

Ordspillet ”verre”/”vers” tar en ny retning når fortelleren slipper en ”petit pot de fleurs” ned på glassmesteren. Her fremstår Houssaye med ett som fortelleren, mannen i vinduet, da ”boire un pot” er en familiær metonymi for å ta seg noe å drikke (jamfør ”prendre un verre”). Denne blomsterpotten symboliserer altså drinken som spanderes i ”La Chanson du Vitrier” og resultatet er identisk; glassmesteren ruineres. Som i ”La Chanson du Vitrier” er det glassmesteren selv som faller på glasset, og dette på grunn av ett eneste lite glass eller ”petit pot”. Likevel er det en vesensforskjell mellom de to handlingene; der hvor fortelleren i ”La Chanson du Vitrier” ikke er bevisst sin skyld i glassmesterens ulykke, er fortelleren i ”Le Mauvais Vitrier” tross alt klar over sin ”sataniske” handling, og gjennomfører den med en matematisk nøyaktighet og overdreven seriøsitet som grenser til det komiske ved bruk av ord som ”perpendiculairement” og ”engin de guerre”. Situasjonen er preget av hva Pichois kaller

Baudelaire's "[...]ironie corrosive" (Pichois, Baudelaire 1975:i1300), og glassmesteren latterliggjøres og ydmykes ytterligere ved bruken av ordet "postérieur", som gir assosiasjoner til uttrykket "tomber sur son postérieur". Dette uttrykket er en tilgjort høytidelig versjon av "å falle på rompa", og forsterker den ironiske seriøsiteten i prosadiktet. Den falske velgjerningen i "La Chanson du Vitrier" er med andre ord omgjort til en mangel på sådan i "Le Mauvais Vitrier", hvor det i stedet utøves en bevisst voldshandling som kan minne om angrepet på den fattige i "Assommons les pauvres".

Som i så mange av prosadiktene i *Le Spleen de Paris* viser fortellerstemmen seg å være en usikker instans. Allikevel trer en forfatterpersona frem gjennom ironien og viser seg kanskje særlig i den siste setningen: "Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?". Taktikken er velkjent: gjennom ironi settes det spørsmålstegn ved etablerte verdisystemer og allment godtatte fornuftsprinsipper. Verbet "payer" henspiller antagelig på ordtaket "qui casse les verres les paye", og man skal ikke se bort fra at Baudelaire var en smule nervøs for konsekvensene av hans "diktknusing", både i litterær og økonomisk forstand.

Baudelaire's konfliktfylte forhold til sin utgiver har allerede blitt nevnt, men bør utdypes i dette henseende. I Marit Grøttas artikkel "Prosadiktet i avisen", beskriver hun Houssaye som selve inkarnasjonen av den kommersielle pressen, og påpeker at det er ironisk at det er en slik person, "som Baudelaire hadde skjelt ut etter noter" (Grøtta 2004:25) han ber om å trykke prosadiktene. Houssaye var en svært mektig figur i fransk kulturpolitikk, og i 1848 hadde han også politiske ambisjoner som førte ham i offentlig konflikt med Baudelaire. Samtidig ble han oppfattet som litt av en narr på den litterære arenaen, og forfattere som Flaubert, Zola og Goncourt-brødrene hånte produksjonen hans (Stephens 1999:76-79). Houssaye ble på mange måter et symbol på den falske kunstneren, og i dette henseende er ikke "Le mauvais vitrier" bare et personangrep, men kanskje særlig et angrep på hva Houssaye representerer; den arketypiske *bourgeois* som utøver kunst, med andre ord *l'artiste-bourgeois*. Baudelaire beskriver denne figuren i *Le Musée du Bazar Bonne Nouvelle*: "Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre" (Baudelaire 1975:ii414). Houssaye kan sies å være litteraturens *artiste-bourgeois*, en forfatter som skriver for det store publikummet og kun er ute etter å tilfredsstille. Gjennom ironien i "Le Mauvais Vitrier" presiserer Baudelaire at hans kunst er vesensforskjellig fra dette; den er individuell, uforutsigbar og ikke-romantiserende. Å kombinere det trivielle med mer skjulte litterære og

ideologiske anliggender er et av *Le Spleen de Paris*' mest tydelige kjennetegn, og under humoren og ironien i "Le Mauvais Vitrier" ligger det en kritikk av uintelligent maktmisbruk, men også av falsk nestekjærighet og slett litterær kvalitet.

1.3 Prosadiktenes journalistiske preg – "À une heure du matin" og "La Solitude"

Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût.

Baudelaire, "Mon coeur mis à nu"

Ved å sette seg i opposisjon til Houssaye og *l'artiste-bourgeois*, angriper Baudelaire en bestemt form for *bourgeois* forbruksmentalitet. Han ønsker å vise sitt kunstneriske prosjekt som unikt og fundamentalt forskjellig, men som hans kanskje mest selvbiografiske prosadikt, "À une heure du matin", viser, er det av økonomiske grunner ingen vei utenom daglig kontakt med en kommersiell omverden, her representert ved den kulturelle makteliten (disse "vilaines canailles"[Baudelaire 1975:i742) og andre forfattere ("les autres hommes de lettres sont, pour la plupart, de vils piocheurs très ignorants"[Baudelaire 1975:i697]). "À une heure du matin" begynner med at poeten endelig befinner seg alene, etter å ha tilbrakt dagen i selskap med "la tyrannie de la face humaine". Etter en oppramsing av de forferdelige møtene med mennesker han forakter, avsluttes prosadiktet med en bønn om å kunne skrive noen vakre strofer som kan skille poeten fra all verdens korrupsjon.

Når den tunge dagen skal skildres, skjer det i en påfallende prosaisk, telegramaktig stil ("avoir vu plusieurs hommes de lettres[..]", "avoir disputé[..]", "avoir salué[..]", "avoir fait ma cour[..]", "avoir refusé[..]") som skiller seg sterkt fra den pompøse bønningen. Dette kan forstås i lys av metaforen om at poeten har latt seg kjøpe; han gjennomfører sine gjøremål med en robotaktig punktlighet som en viljeløs slave. Kjøp- og salg-metaforen gjennomsyrrer hele teksten; han får endelig *lov* til å slappe av ("il m'est donc permis[..]"), han ber om å få lov til å kjøpe seg selv tilbake ("je voudrais bien me racheter[..]"), han handler irrasjonelt og mot sine egne overbevisninger når han nekter en venn en tjeneste, samtidig som han hjelper en "parfait drôle". I denne kyniske verden av avisredaktører, teaterdirektører og dårlige forfattere, er det penger som styrer handlingene.

Prostitusjonstemaet blir i forlengelsen av dette igjen tydelig, men i dette tilfellet er det en prostitusjon av den negative sorten som beskrives som "prostitution fraternelle" i "La Solitude". Poeten legger an på ("avoir fait ma cour") en teaterdirektør, og når han også besøker en *sauteuse*, som er en kvinnelig akrobat som spesialiserer seg på hopp, forsterkes inntrykket av en tydelig seksuelt konnotert ordbruk. Verbene *monter* og *sauter* kan begge

brukes til å beskrive den seksuelle akten, og det synes som om Baudelaire har moret seg med tautologien "monter une sauteuse". Forskjellen er at det ikke er poeten som selger seg i denne handlingen, men kvinnen. Av alle dagens handlinger er denne den eneste poeten synes å utføre av fri vilje, om enn en apatisk sådan ("[...]pour tuer le temps[...]"). muligens på grunn av en identifisering med den prostituerte, som "både er selger og vare i ett". (Benjamin 1991:89).

Den uhøytidelige oppramsingen stanser brått ved prosadiktets siste avsnitt, som er utformet som en bønn. Slik jeg forstår det, finner vi her igjen den ironiske underdanigheten som preger "À Arsène Houssaye". Bønnen begynner som et genuint *cri de coeur*, og synes i første omgang å være oppriktig ment, men den siste setningen sår tvil om dette. Når han uttrykker et ønske om å være overlegen dem han forakter, står dette i sterk kontrast til den edle bønningen til forgjengere og til Gud om å bli løftet ut av elendigheten ved hjelp av kunsten. Bønnen blir dermed mistenkelig lik fariseerens bønn i den bibelske historien om fariseeren og tolleren: "Gud, jeg takker deg for at jeg ikke er som andre mennesker, de som svindler, gjør urett og bryter ekteskapet, eller som den tolleren der[...]" (Lukas 18.11). Fariseeren ber egentlig til seg selv og kunne likeså godt ha bedt til en tempelsøyle. Gjennom en satanisk stolthet og arroganse i poetens bønn, skaper Baudelaire nok en gang en ironisk distanse til dikterkunstens ideal og kunstens frelsende kraft som han i *Les Fleurs du Mal* fremdeles festet lit til. Det eneste oppriktige i bønningen er ønsket om distinksjon mellom andre forfattere og han selv, en forskjell han ironisk nok oppnår ved å skrive dette prosadiktet, selv om det ikke preges av disse "beaux vers" som han ber om. Poeten forblir i det prosaiske selv når han utøver sin kunst, og når idealet ikke er oppnåelig, er kanskje slike "beaux vers" blitt en behagelig klisjé som ikke andre enn *l'artiste-bourgeois* benytter seg av. Claude Pichois påpeker dette: "En 1857 Baudelaire ne voit donc pas le moyen de concilier la vérité, propre à la nouvelle, et la beauté, caractérisée par le rythme et propre au poème" (Pichois, Baudelaire 1975:i1303).

Den totale underkastelsen og avmakten overfor sin egen situasjon som poeten føler i løpet av denne dagen, oppleves som noe komisk. Det er ikke vanskelig å kjenne igjen Baudelairens egen, desillusjonerte holdning fra *Correspondances*, men den prosaiske og unøyaktige oppramsingen av hendelser etterlater et hjelpeløst inntrykk av poeten. Han kan få en til å tenke på den grillede poeten i *Fusées*: "Si un poète demandait à l'Etat le droit d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel." (Baudelaire 1975:i660). Denne passasjen er svært humoristisk, kanskje særlig på grunn av den formelle formen, som er i ubalanse med det trivielle og komiske innholdet. I "À une heure du matin" fungerer det

derimot motsatt; formelle hendelser beskrives prosaisk, unøyaktig ("une vingtaine de personnes", "plusieurs hommes de lettres", "quelques autres méfaits") og er preget av overdrivelser. (Det virker for eksempel usannsynlig at en teaterdirektør skal ha uttalt at "[..]c'est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs[..]"). Denne teknikken forsterker inntrykket av poetens forakt for, og ironiske holdning til dette miljøet.

Også her uttrykkes et klart behov for å distansere seg fra *la bourgeoisie* og dets forkjærlighet for "behagelig kunst". Som et ekko av det konkluderende spørsmålet i "Le Mauvais Vitrier" skammer poeten seg over å ha benektet "quelques autres méfaits que j'ai accompli avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain". Behovet for å behage kan også settes i sammenheng med angrepet på "le directeur d'une revue" og de franske avisenes utvikling på denne tiden. Fra å være tydelig politisk partiske og engasjerte i samfunns- og kulturdebatter, ble deres profil etter hvert mer universell og konsentrert mot den store massen. Marit Grøtta utdyper dette via Bourdieu i sin artikkel "Prosadiktet i avisen" (Grøtta 2004:19-23). Her beskriver hun hvordan føljetongen kom til å forene en stadig mer kommersiell presse med den kommersielle litteraturen, og naturlig nok viste de franske dikterne sin motstand mot denne laveste form for litteratur: journalistikken. Avisenes form er fragmentert, og Grøtta trekker frem den semi-litterære *fait divers* som en inspirasjonskilde for *Le Spleen de Paris*; den preges nemlig av urbane motiver, anekdoter og en paradoksalt dialog. Grøttas påstand er at Baudelaire lot seg inspirere av journalistikken i større grad enn hva som har vært den gjengse oppfatning, og begrunner dette med følgende passasje fra "De l'héroïsme de la vie moderne": "Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottante qui circulent dans les souterrains d'une grande ville – criminels et filles entretenues – *la Gazette des tribunaux* et *le Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme" (Baudelaire 1975:ii495). Derav konkluderer Grøtta at "[p]rosadiktet fremstår som inspirert av den moderne avisens form og genrer" (Grøtta 2004:28).

Sonya Stephens har en annen forståelse av prosadiktens journalistiske preg. En ting de begge kan enes om er at ved å ta i bruk et journalistisk repertoar, viser Baudelaire prosadikt med Grøttas ord at "den 'rene' litterære institusjonen var besmittet av den institusjonen den definerte seg i motsetning til: journalistikken." (Grøtta 2004:28). Som bønner i "À une heure du matin" tilsier, viser prosadiktet som genre at det poetiske idealet vil forbli uoppnåelig. Stephens mener også at Baudelaire lot seg inspirere av avisene, men i motsetning til Grøtta forstår hun det som om han kun tok i bruk disse *choses vues* eller *faits divers* i den hensikt å kritisere, ved å parodierte den trivielle og banale journalistiske stilen.

Derfor var det så viktig at prosadiktene var helt unike og skilte seg fra modellen; det trivielle skulle skjule de viktigere ideologiske og litterære anliggende. I forordet settes annerledesheten (quelque chose [...] de singulièrement différent”) opp mot den modellen han etterligner, som det er lett å tolke som Aloysius Bertrand, men denne modellen kan også forstås som det banale journalistiske repertoaret. Stephens bemerker at ”(..) the duplicitous discursive strategies of the *lettre-dédicace* and the intertextual parody of ”Le Mauvais Vitrier” single Houssaye out, but amidst a universalized opposition of the same nature to the institutionalized discourse of the *quotidien*.” (Stephens 1995:86). Ifølge Stephens er det i kryssfeltet mellom siteringen av en bestemt tekst og tekstliggjøringen av en mer generalisert sosial diskurs at parodien fungerer best,¹¹ og som vi skal se i neste kapittel er det ofte *språket* som aktiverer de parodiske elementene i *Le Spleen de Paris*.

”La Solitude” er et av prosadiktene der denne praksisen kommer tydelig frem. Her finner vi en hyllest til ensomheten, skrevet i en debatterende stil, hvor diverse referanser tas i bruk for å understøtte jegets argumenter. Hetsen av journalistikken videreføres i første avsnitt ved å introdusere en *gazetier philanthrope*, da *gazetier* er et synonym for det negativt ladede *bavard* som vi finner i det tredje avsnittet. Ikke bare betegner ”un bavard” en person som snakker for mye, men i figurativ betydning henviser det til ”un texte dont l’abondance verbale cache le manque des idées” (*Le Petit Robert* 1997). Denne avisskribenten, som tydeligvis er ateist (han er ikke en troende, men en *incrédule*), siterer ”des paroles des Pères de l’Eglise” når han skal understøtte sin påstand om at ensomhet er dårlig for mennesket, tilsynelatende uten å legge merke til det hyklerske og selvmotsigende ved hans sitatbruk. Fortellerens angrep på sin diskusjonspartner er kraftig i tredje avsnitt, for selv om han innrømmer at djevelen gjerne vanker i enomheten, er det bare slike som denne bladsmøreren som er ”maudit”, med sin sjel ”oisive et divagante”. Allikevel hevder han at han ikke fordømmer dem som har denne ustoppelige trang til å snakke, og fremhever tilsynelatende dermed retten alle har til frihet i et egalitært samfunn.

De to siste avsnittene er besynderlige med henhold til sitatbruken. Jeg-personen kaster ut sitatene på en mildt sagt slurvete måte: når det gjelder La Bruyère er han usikker på hvor sitatet er hentet fra (”dit quelque part La Bruyère”) og gjengivelsene befinner seg langt fra

¹¹ Som hos Sonya Stephens, forholder jeg meg her til Margaret A. Roses ”Parody: Ancient, Modern and Post-Modern”, hvor parodi er definert som ”first imitating and then changing either, and sometimes both, the ‘form’ and ‘content’, or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work, or, most simply, its vocabulary [...] most successful parodies may be said to reproduce from the comic incongruity between the original and its parody some comic, amusing, or humorous effect, which, together with the changes made by the parodist to the original by the rewriting of the old text [...] may act as ‘signals’ of the parodic nature of the parody work for its reader” (Rose 1995:45)

originalen. (Det korrekte sitatet er: "Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls" [<http://www.bribes.org/solitude.htm>], mens Pascal skrev at "[t]out le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos, dans une chambre" [<http://www.linternaute.com/citation/auteur/blaise-pascal/18152/>].) I neste setning ikke bare feilsiterer han Pascal, men sår til og med tvil om sitatets opphavsmann ("[...] un autre sage, Pascal, je crois [...]). Han bruker altså den samme teknikken som hans foraktelige opponent; ved å ikke kjenne orginalteksten godt nok, undergraver han sin egen argumentasjon.

Hva kan man si om den tydelige ironien Baudelaire fremkaller her? Fortelleren er tilsynelatende like unøyaktig som sin avisopponent, men som vi så i kapittelet "Prostitusjon og ensomhet", virker det usannsynlig at Baudelairens hensikt er å latterliggjøre trangen til ensomhet. Én tolkning kan være at tilstanden av ensomhet er vanskelig å oppnå, og at det er lettere å hengi seg til andre enn til seg selv. Hiddleston resonnerer seg blant annet frem til at "La Solitude" presenterer "an undefined or unattainable ideal of 'recueillement' rather than to the reality" (Hiddleston 1987:25). Ved å sitere La Bruyère og Pascal søker jo poeten andres selskap for å bekrefte sitt eget ståsted, og det kan videre tolkes som en slags *prostitution fraternelle* det også.

Sonya Stephens noterer seg en annen effekt av ironibruken i "La Solitude". Prosadiktet ender med en beskrivelse av motsatsen til den *sainte prostitution* som vi fant i "Les Fous" ("une prostitution que je pourrais appeler *fraternelle*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle"), og retter ett av *Le Spleen de Paris'* mange ironiske blikk på datidens humanistiske tro på det perfekte samfunn tuftet på fremskritt, frihet, likhet og brorskap. Stephens påpeker at dette settes i parodisk kontrast til sitatene av moralistene på 16- og 1700-tallet. "La belle langue de mon siècle" er språket som brukes av avisskribentene og deres lesere, et språk preget av repetisjon av "des idées reçues" og dogmatisk likhetstankegang. Dette språket tilegner seg og generaliserer litterære tekster i den grad at de til slutt fremstår som annerledes enn originalen, og ender opp som "des idées reçues". En fjær blir lett til ti høns, men her er det vel heller ti høns som blir til én fjær, når store tenkeres utsagn reduseres til allment godtatte, men feilaktige standardfraser. Jo mer berømt et sitat er, desto oftere brukes det i hverdagsspråket, og i denne prosessen risikerer det å ende opp som forvridd og unøyaktig. Når fortelleren for eksempel (feil)tolker Pascal dit hen at han vil kalle tilbake alle de forvirrede sjeler til "la cellule du recueillement", virker det som en dårlig idé, da ensomheten ifølge fortelleren kan være farlig for "l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères". Det synes absolutt som om Stephens har et godt poeng når hun skriver at "[i]n textualizing the phenomenon in this way, Baudelaire undoes the

difference between literary and socially prevalent forms of the moralist tradition to show the banality of the latter as an ideological and discursive threat” (Stephens 1999:89)

Ved bruk av ironi skaper altså Baudelaire en tydelig kontrast mellom meningen bak hans sitatbruk og den siterte diskursens mening. Respekten for ensomheten, og for Pascal og La Bruyère, restitueres dermed ved at ”[t]he singulier thus makes itself heard, despite being embedded in the clichéd[.]” (Stephens 1999:89), og dette singulære (les: Baudelaire) viser nettopp at ”des idées reçues” er nedbrytende for den som forsøker å tenke fritt. Den filantropiske avisskribenten hevder skråsikkert at ensomhet ikke er bra for noe menneske og feilsitatene uttrykker at ensomhet er bra for *alle* mennesker, men det egentlige budskapet i ”La Solitude” er nok ikke knyttet til noen av disse lettvinne løsningene. Om en kan snakke om en moral her, synes den heller å være til stede i fortellerens oppgitte ønske tidligere i teksten: ”Je désire surtout que mon maudit gazetier me laisse m’amuser à ma guise”.

Nok en gang finner vi vår forfatterpersona igjen i en ustabil versjon, som formidler av det usikre, flerfasetterte og mangetydige ved mennesket og samfunnet. Baudelairens ofte ironiske bruk og bearbeidelse av folkelige utsagn, ordtak og klisjéer synes til stadighet å frata disse enhver betryggende, stabil eller verdifull funksjon i samfunnet. *Le Spleen de Paris* vitner i sin helhet om en kaotisk verden hvor menneskelige motiver, handlinger, normer og verdier ikke skaper sikkerhet, men heller ligner prosadiktene ved deres uvilje mot å plasseres i noen som helst slags bås. Til tross for dette gjenspeiler disse tekstene datidens litterære miljø og tydeliggjør forfatterens litteratursyn ved å gjøre narr av hva han oppfatter som slett litteratur. I neste kapittel skal vi se videre på hvordan bruken (eller misbruken) av klisjéer, ordtak og ”des idées reçues” tillater Baudelaire å avdekke hulheten i disse. Videre viser maksimene (eller ”les aphorismes-abîmes” som Hiddleston så treffende kaller dem), som gjerne begynner eller avslutter prosadiktene, den ubehagelige moralen som Baudelaire beskriver i sitt brev til Sainte-Beuve den 15. januar 1866. Prosadiktene er et forsøk på å skape en ny Joseph Delorme ”sans luths, sans lyres, sans harpes”, hvor han skal ”accrocher sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tire de chaque objet une morale désagréable” (Baudelaire 1973:ii583).

2. Klisjeer, ordtak og en ubehagelig moral

Qu'est-ce qu'un cliché, en effet, sinon une citation sans auteur?

Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*

Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif

Baudelaire, *Fusées*

I ”À une heure du matin” fant vi en forfatter som ble kontrollert av sine sosiale omgivelser og ikke lenger fritt kunne leve sitt eget liv. *Le Spleen de Paris* kan sies å være gjennomsyret av episoder hvor det lyriske jeg’et innskriveres i en sosial sammenheng og mister sin status som selvstendig subjekt. Mikhail Bakhtins definisjon av romanen som dialektisk og sammensatt av forskjellige diskurser (flerstemthet), som igjen fører til en selvkritikk av epokens litterære språk, er overførbart på Baudelaires prosadikt. Denne selvkritikken foregår ikke på et abstrakt nivå, men viser seg i litterære bilder som er ”inseparable from images of various world views and from the living beings who are their agents – people who think, talk and act in a setting that is social and historically concrete” (Bakhtin 1981:49). Parodien på diskursive former i *Le Spleen de Paris* springer ut fra en mer generell parodi, hvor modellen ofte er ”la chose vue” eller ”le tableau”, hentet fra aviser som selv er fulle av klisjeer og munnhell (Stephens 2003:109). Dette skjer gjerne med en anekdote som fremmer en moral, som i ”Le Joujou du pauvre”, eller med en narrativ illustrasjon av en allmenn moral eller et ordtak, som i ”Perte d’auréole” (”les auréoles changent souvent de tête”).

Ved å innfiltrere kjente diskursformer i sine egne tekster, kan Baudelaire ironisere over og kritisere dem, men også revitalisere dem. De mange overfladiske setningene og passasjene kan sies å fungere som koder, hvis betydning gjør dem mer komplekse og dyptpløyende enn de tilsynelatende virker som. Slik vi så i det ovenstående kapittel angående sitatbruken i ”La Solitude”, er disse ”locutions vulgaires” ofte så forslitte og velbrukte at det originale budskapet har forsvunnet. Baudelaire beskriver allikevel sin lidenskap for disse ”selvfølgelighetene” i *Fusées*, hvor han selv tar i bruk den slitte metaforen om verden som en murtue: ”Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis” (Baudelaire 1975:i650).

Blant de mange skikkelsene i *Le Spleen de Paris*, er en bestemt gruppe utførlig representert, nemlig de fattige. I dette kapittelet skal vi i tråd med Bakhtins tankegang se hvordan den romantiske lyrikkens pompøse og moralske innfallsvinkel til sosio-ideologiske temaer får en ironisk behandling av Baudelaire gjennom klisjeer, munnhell og ”des idées reçues”. Resultatet blir gjerne hva Pichois kalte Baudelaires surrealistiske moral (”Baudelaire est surréaliste dans la morale” [Pichois, Baudelaire 1975:i1300]), eller for å bruke Baudelaires

egne ord: "une morale désagréable". Det neste prosadiktet vi skal ta for oss er sterkt preget av et slikt ubehag, nemlig "Les Yeux des pauvres", og mye av ubehaget skapes nettopp av de vante klisjeene, som "de plonger dans les yeux de quelqu'un", og munnhell som "le plaisir rend l'âme bon et amollit le cœur" og "avoir les yeux plus grands que le ventre". Deretter vil søkelyset rettes mot "Le Gâteau" og "Le joujou du pauvre", som også skaper en moralsk usikkerhet og bekrefter Suzanne Bernards ofte siterte påstand om at "la boue reste boue" (Bernard 1978:108)¹² i *Le Spleen de Paris*.

2.1 Å se seg selv i andres øyne – "Les Yeux des pauvres"

C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'oeil du pauvre

Baudelaire, "Les Veuves"

"Les Yeux des pauvres" innledes med et utrop, slik det også er tilfellet i "À une heure du matin", "Perte d'Auréole" og "Assommons les pauvres!". Når fortelleren utbryter "Ah! vous voulez savoir pourquoi je vous hais aujourd'hui", skapes det umiddelbart et språklig "sjokk" som intensiverer leserens oppmerksomhet. På dette stadiet kan det oppfattes som om fortelleren henvender seg til leseren (et grep Baudelaire eksplisitt benytter seg av i blant annet "Au Lecteur" fra *Les Fleurs du Mal*), og det er antagelig også den ønskede effekten. Pronomenet skifter først betydning på slutten av avsnittet ved å antyde en tredje person med superlativet "[..]le plus belle exemple d'imperméabilité féminine[..]", men det kan fremdeles tolkes som om fortelleren henvender seg til leseren, nå kun til den kvinnelige leseren. Denne introduksjonen impliserer muligens at ingen, heller ikke leseren, er uskyldige når det gjelder tematikken som skal belyses. Først i andre avsnitt, når fortelleren i preteritum beskriver dagen han har tilbrakt i sin kjærestes selskap, er leseren er definitivt fjernet fra situasjonen.

Paret vi møter har lovet hverandre å dele alle sine tanker og følelser med hverandre, og selv om fortelleren vet at det er umulig, har han allikevel lovet å "forene sin sjel" med sin elskede ([..] que nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une [..]). At jeg-personen henvender seg i høflig form til kvinnen, markerer avstand mellom dem og sår tvil om deres nære forhold (dette skiller seg fra den intime *tutoyement* i blant annet "Une hémisphère dans une chevelure"). Sammensmeltningen av to sjeler oppfatter han som umulig å gjennomføre ("un rêve [...] rêvé par tous les hommes [et] réalisé par aucun"), og det er kanskje unødvendig å påpeke at vi igjen har å gjøre med behovet for en *prostitution fraternelle*. Forholdet

¹² Dette er et ordspill på Baudelaire's kjente utsagn apropos *Les Fleurs du Mal*: "J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or" (Baudelaire 1975:ii570)

mellom de forelskede synes å være tett sammenbundet med et annet klisjéfyllt og problematisk bilde fortelleren har rett foran øynene sine, nemlig avstanden mellom samfunnsklasser. Og her begynner forklaringen på det hatske åpningsutropet.

Baudelaire setter opp et symbolsk skille mellom paret, som befinner seg på den nye kafeen på den nye bulevarden ("café neuf", "boulevard neuf"), og en fattig familie på tre som står like foran dem ute på gaten. Dette skillet er markert av den fysiske avstanden, men også av den bokstavelig talt glitrende beskrivelsen av kafeen; den stråler av skinnende speil, av gull på listene og blendende hvite vegger, mens den eneste fysiske beskrivelsen av de fattige er av farens skjegg som i motsetning til kafeens skinnende dekor, er "grisonnante". Det er også verdt å merke seg personifiseringen av kaféen ("le café étincelait") og gasslampene ("Le gaz lui-même déployait toute l'ardeur d'un début"), som skaper en kontrast mellom de rikes animerte og dynamiske verden, og de fattiges apatiske stillstand der de står "planté[s]" på gaten. Til tross for denne tydelig markerte avstanden, har fortelleren og hans kjære havnet i et slags mellomrom. Kvinnen har ønsket å sitte *utenfor* kaféen, noe som medfører at en mer direkte kontakt med de fattige enn om de hadde satt seg inne, derav ubehagelighetene som oppstår.

Denne kafeen har gassbelysning, et relativt nytt fenomen som først ble tatt i bruk i da passasjene ble konstruert i perioden fra 1830 til 1840, og som ble sett på som et symbol på den industrielle luksus. At det er en bulevard som skiller de rike fra de fattige er heller ingen tilfeldighet, da Baudelaire som nevnt var en sterk motstander av disse. Benjamin skriver i *Illuminationen* at ved å bygge bulevardene gjorde Haussmann pariserne til fremmede i deres egen by: "De føler seg ikke hjemme i den lenger. De begynner å bli seg bevisst storbyens umenneskelige karakter." (Benjamin 1991:91). Når Baudelaire velger å plassere de fattige på god avstand fra kaféen, ute på bulevarden og dermed frata dem muligheten til å snakke, kan man med Benjamins ord si at vi er vitne til en storbyens umenneskelighet. Steve Murphy påpeker i *Logiques du dernier Baudelaire* det avgjørende ved at Baudelaire har latt bulevarden være under konstruksjon: "[...]un échantillon de la phase de production, avec son mélange caractéristique de 'splendeur' et d'horreur, de lumière et d'anarchie" (Murphy 2004:252). I tillegg til den rent estetiske virkningen, var det også et brutalt faktum at forskjønnelsen av Paris tvang fattige til å flytte fra deres tradisjonelle kvartaler og bosette seg i byens utkantstrøk. Det ble for dyrt å bli værende, og "les gravois" kan derfor oppfattes som ruinene av de fattiges tidligere hjem.

Som tittelen viser, spiller blikket en særdeles viktig rolle i "Les Yeux des pauvres". De fattige representeres av fortelleren, som med direkte tale gjengir hva han leser i øynene som

stirrer på kafeen "avec une admiration égale". Denne teknikken synes å uttrykke et ønske om å distansere fortellerstemmen fra hva som egentlig er en subjektiv, sentimental tolkning av blikkene. Jonathan Monroe leser dette marxistisk når han argumenterer for at det skyldes at "the poor, we might say, cannot present themselves, they must be represented" (Monroe 1987:111). Sonya Stephens tolker fortellergrepet som "an autocritique of French Romantic poetry's aestheticization of poverty, the poeticization of a prosaic world" (Stephens 1999:95). Dette er to tolkninger som på ingen måte utelukker hverandre, selv om Stephens lesning kan være mer fruktbar for tolkningen av prosadiktet i sin helhet.

Fattigdom var på denne tiden både et reelt fenomen og "un lieu commun de la littérature misérabiliste" (Murphy 2003:247). Som vi så i kapittelet om "Le Mauvais Vitrier", var ikke Baudelaire spesielt begeistret for det sistnevnte. Steve Murphy trekker frem den tydelige parallellen til Victor Hugos *Les Feuilles d'automne XXXII*: "Peut-être un indigent dans les carrefours sombres / S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres / Aux vitres du salon doré. [...]" (Monroe 2003:247), og han antyder også at repetisjonen av "Que c'est beau!" er en forlengelse av "La vie en beau!" fra "Le Mauvais Vitrier". I så fall videreføres parodien på Houssayes "La Chanson du vitrier", og "un brave homme" kan dermed være ett ironisk ekko av "J'allais à lui. 'Mon brave homme, il ne faut pas mourir de faim'" (Baudelaire 1975:11311), – en setning som i sin kommanderende tone er vanskelig å ta alvorlig. Også ordspillet med homonymene *verre* og *vers* som trådte så tydelig frem i "Le Mauvais Vitrier", synes å gjenta seg i setningen "[...]un peu honteux de nos verres[...]". Farens "utsagn" kan tolkes på en lignende måte ([...] on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs."); den fattige verden er egentlig grå og håpløs, men romantikkens poesi og *l'artiste-bourgeois* utnytter det gull de måtte finne og soler seg i glansen. Denne setningen er også interessant om man leser den bokstavelig, for "on dirait que" virker som en underdrivelse da de fattige var en reell nødvendighet for opprettholdelsen av et *bourgeoisie* som boltret seg i luksus.

Fortelleren kanaliserte og tolker de fattiges uttrykk, men han projiserer også seg selv i blikkene deres slik fortelleren i "Les fenêtres" ser seg selv i kvinnen. Ved å betrakte sin egen situasjon gjennom deres øyne opplever han en blandet følelse av sympati og skam, og på dette tidspunktet i lesningen støter man på flust av ironiske markører i de mange klisjéene og munnhellene. "[L]e plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur" er et ekko av det kjente sitatet "le bon vin rend l'âme si bonne" av poeten og "le chansonnier" Pierre-Jean de Béranger (1780-1857). At "le plaisir" er synonymt med alkoholrus, blir enda tydeligere når Baudelaire leker seg med ordtaket "avoir les yeux plus grands que le ventre": "Non seulement

j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais *un peu honteux* [min kursiv] de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif". Ikke bare forsterkes inntrykket av overflod og fråtseri ("la goinfretrie"), da ordtakinget spiller på å ville ha mer enn man kan orke, men i overført betydning henspiller det på en person som ikke kjenner sine grenser og har for høye tanker om seg selv. Fortelleren, som sitter midt i fråtseriet og nyter godt av det, føler seg bare *litt* skamfull med tanke på de fattige

Denne skammen er ikke stor nok til at fortelleren velger å gjøre noe med sin nyervervede, beduggede medlidenhet. I stedet for å konfrontere det som befinner seg rett foran øynene hans, vender han seg mot et nytt blikk for å få trøst; sin elskedes. ("Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma pensée* [...]") Baudelaires kursiv understreker det egoistiske i behovet for den andre, og videre tas nok en klisjé i bruk: "de plonger dans les yeux de quelqu'un". Stephens påpeker at dette øyeblikket også spiller på en annen "locution vulgaire", nemlig "de n'avoir d'yeux que pour quelqu'un" (Stephens 1999:94) Dessverre brister illusjonen; kvinnens svar på blikket hans er grusomt: "Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères!" Dette er et munnhell som får dobbelt betydning sett i lys av det eldste barnets utsagn; "[...] c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous". Barnet kan aldri slippe inn i hennes verden, mens hun føler at han allerede har trådd over en usynlig grense ved å stirre på hennes oppholdssted. Ironien forsterkes ved at kvinnen har satt seg på kafeen fordi hun var "un peu fatiguée", mens det minste barnet, som er "trop faible pour marcher", ikke kan slippe inn. "Ces gens-là" forsterker utsagnets kulde ytterligere, da det kan henvise til de fattige som en gruppe og ikke bare til den lille familien. Overdrivelsen i bruken av "insupportables" samt opplysningen om at hun er "un peu fatiguée" leder automatisk tankene mot denne passasjen fra "La Femme sauvage et la petite-maîtresse": "Vraiment ma chère, vous me fatiguez sans mesure et sans pitié; on dirait, à vous entendre soupirer, que vous souffrez plus [...] que les vieilles mendiants qui ramassent les croûtes de pain à la porte des cabarets."

Kvinnens "imperméabilité" fungerer på minst tre plan; hun er uberørt av de fattiges vanskelige situasjon, av sin kjærestes sensitivitet overfor disse, og vi får også vite at hun ikke kan/vil sette seg inn i hans logikk ("il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu'à moi de l'expliquer"). Murphy har en fjerde forklaring på bruken av ordet, som fungerer på et annet plan enn kvinnens personlige holdning. Han mener at "imperméabilité" også viser til en av de psykologiske effektene ved ombyggingen av Paris. Ved å skille de forskjellige kvartalene fra hverandre fysisk og hindre de fattige tilgang til områdene hvor de privilegerte

klassene holdt til, gjorde dette "[...] impérmeables les coeurs de riches à la souffrance de leurs victimes économiques" (Murphy 2003:258). Ved å sette de rike og de fattige overfor hverandre i dette prosadiktet, antyder Baudelaire at det er en ubehagelig sammenheng mellom parets rikdom og familiens fattigdom. Det kan synes som om kvinnen er den store syndebukken i dette prosadiktet, men er fortellerens hat overfor henne egentlig legitimt? Allerede i åpningssetningen sås det tvil om hans troverdighet. Bruken av "car" skal understreke det logiske ved fortellerens *raisonnement*, men overdrivelsen i det følgende superlativet undergraver dets troverdighet. Kvinnens "imperméabilité" er heller ikke total, for hun forstyrres jo tross alt av de fattige.

Noen teoretikere har hevdet at fortelleren i "Les Yeux des pauvres" representerer Baudelaire selv, gjerne på bakgrunn av hans ofte uttalte misogyni.¹³ Andre har tolket det som en selvkritikk hvor ironien strekkes til å inkludere forfatteren selv.¹⁴ Det første argumentet synes lite fruktbart, da fortelleren i likhet med kvinnen får sitt pass påskrevet som ufølsom og lite handlekraftig (kvinnen er "un peu fatiguée" slik mannen er "un peu honteux"). Men kan ironien i diktet være selvkritisk? Etter min oppfatning er ikke fortelleren identisk med forfatteren i dette prosadiktet, da fortellerens naivitet blottlegges og hans konklusjoner fremstår som tvilsomme. Dette gjelder særlig hans empati overfor de fattige, som er preget av en romantiserende, fornektende tendens vi skal se litt nærmere på.

Selv med åpne øyne ser ikke fortelleren hva leseren lett kan oppfatte av de fattiges situasjon. Fortelleren tolker det dithen at familiefaren er utendørs for å "[faire] prendre à ses enfants l'air du soir". Dette er selvfølgelig en feiltagelse; den lille familien er utendørs på grunn av ren nød. Det minste barnet er for svakt til å gå selv, de er alle kledd i fillete klær, faren har et "visage fatigué" og "la barbre grisonnante" i en alder av førti, og fraværet av moren tyder på at hun muligens er syk eller død. Sannheten er antagelig at familien befinner seg utendørs fordi de ikke har noe annet sted å gjøre av seg (bulevarden er fremdeles full av "gravois" som kan stamme fra deres tidligere hjem), men dette enser ikke fortelleren. Ordene han legger i munnene deres beskriver kun det rent estetiske ("Que c'est beau! Que c'est beau!"). For leseren er det tydelig at de fattige ikke beundrer de vakre omgivelsene, men heller er opptatt av å stille sulten og fokusere på "la goinfretrie" inne i kaféen. Selve beskrivelsen av kafeen synes å foregå via de fattiges øyne: veggene er "aveuglants" og speilflatene er "éblouissantes" slik det vil virke for noen som står utenfor i mørket og ser inn.

¹³ Dette gjelder blant annet Henri Lemaître, i essaysamlingen *Petits Poèmes en Prose* fra 1980.

¹⁴ Hiddelstons oppfatning i *Baudelaire and le spleen de Paris*: "The irony goes as far as to include the poet himself" (Hiddelston 1987:37).

Vi får vite at de betrakter kaféen ”avec une admiration égale”¹⁵, men det er neppe en estetisk beundring slik fortelleren tror! Det er nok heller ingen tilfeldighet at Baudelaire lar fortelleren legge ord i øynene istedenfor i munnene på de fattige (dette spiller på nok et munnhell: ”mettre des mots dans la bouche de quelqu’un”), som om han ikke ønsker å tenke på deres fysiske behov. På et annet symbolsk plan ender han opp med å fore dem med ord istedenfor mat..

De fattige uttrykker altså hva fortelleren tror at de tenker, men kanskje i enda større grad hva han *ønsker* å tro at de tenker. For å bekrefte hans ønsketolkning trenger han kvinnen og hennes forståelsesfulle blikk. Han ønsker ikke bare at de skal tenke den samme tanken, men at det er *hans* tanke som skal synes i disse øynene ”si beaux et si bizarrement doux”. Ved å kursivere (”*ma pensée*”) får Baudelaire frem at fortelleren gjør kvinnens øyne til et rent narscissistisk speil; de skal forsterke hans selvilde og idealisere hans medfølelse. I stedet møter han sitt motstykke og hatet flammer opp i ham. Dette hatet, som prosadiktet åpner med, er så sterkt at det muligens kan dreie seg om et ønske fra fortellerens side om å fjerne seg fra skammen han føler og legge alt ansvaret over på kvinnen. Han føler en stolthet over å være henne overlegen når det gjelder medlidenhet, men klarer ikke å se sine egne misoppfatninger.

Fortelleren er etter min oppfatning svært distansert fra Baudelairens implisitte posisjon. Han lar de fattige uttrykke seg svært enkelt og naivt, og bruken av munnhell og ordtak gjør at han kan fraskrive seg ansvar og unngår en dypere refleksjon rundt temaet. Som Murphy så elegant formulerer det: ”En nous faisant regarder la manière dont l’homme regarde la manière dont la femme regarde les pauvres qui regarde, Baudelaire dévoile obliquement son propre regard.” (Murphy 2003:273) Ved å være motstander av sentimentaliteten i ”la littérature misérabiliste”, finner Baudelaire andre, mer indirekte måter å uttrykke sympati og medfølelse på, selv om han ikke tilbyr oss noen løsning på problemene. Fortelleren i ”Les Yeux des pauvres” har tydeligvis lettere for å tro på utopien om sosial likhet og ekte kjærlighet når han slipper å konfronteres med kvinner og fattige, – det gjelder ikke Baudelaire..

Parodiene i dette prosadiktet er mange: kaféen representerer kultur som et ekstravagant produkt ”au service de la goinfrerie”, teknikken med å oversette hva øynene sier parodierer romantikkens lyrikk, ”les chansonniers” parodieres ved å representere dem som hedonister (om man bare spiser og drikker godt, blir man god), og fortelleren fremstår som falsk. Men sluttsetningen er interessant; utformet som nok en truisme er den allikevel helt og holdent

¹⁵ Det er interessant å notere seg at Murphy legger vekt på den etymologiske opprinnelsen til *admirari*, som betyr ”s’étonner”: ”Le sens étymologique crée une tension sémantique et morale entre le jugement mélioratif du narrateur et la possibilité d’une évaluation moins positive.” (Murphy 2003:265)

Baudelaires egen. Ved å bruke maksimens form, viser ikke Baudelaire oss moralen bak prosadiktet, men bruker denne formen til å vise oss moralens ambivalens: "Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!". Klisjéen om seksuelle forskjeller og forskjeller mellom rike og fattige ligner hverandre i håpet om en lykkelig forening, men maksimen avslører en statisk tilstand av umulig kommunikasjon. Behovet for en *prostitution fraternelle* med en av samme sosiale stand blir altså ikke oppfylt, og det viser seg at avstanden er like lang (og fysisk kort..) mellom kvinnen og mannen som den mellom de fattige og de rike på kaféen. Det egoistiske behovet for nærhet og enhet i kjærligheten betyr ikke at man forstår hverandre eller kan overkomme forskjellene. Overført på fattigdomstematikken, kan man si at dette gjelder for den romantiske poetikkens estetisering av de fattige; det er en selvsentrert akt som i påskudd av velmenthet ikke gjør annet enn å forskjønne de velstående verden. Forståelsen uteblir.

I dette prosadiktet tydeliggjør bruken av klisjéer og ordtak vår forfatterpersona. Det fører til at vi kan skille fortelleren fra hva som er forfatterens mest plausible intensjon. Slik feilsiteringen av Pascal og La Bruyère i "La Solitude" bryter ned fortellerens argumentasjon, bidrar den nonchalante siteringen av "les chansonniers" til å minske fortellerens troverdighet; han forholder seg til "des idées reçues" når det gjelder både fattigdom og kjærlighet. Den forfatterpersona vi ser i teksten oppstår gjennom å være fortellerens rake motsetning, slik Richard Terdiman bemerker at den tydeligste måten å fremme en sak eller idé på, er å vise eksempler på noen som ikke forstår dens betydning eller viktighet (Terdiman 1985:317-318). Når vi nå skal på "Le Gâteau", vil vi finne nok en usikker fortellerinstans, hvis dag ødelegges av de fattiges tilstedeværelse.

2.2 Le Gâteau

Selv om dette prosadiktet ikke kom ut på samme tidspunkt (det vil si i samme serie av utgivelser) som "Assommons les Pauvres!", "Le Joujou du pauvre" og "Les Yeux des pauvres", har "Le Gâteau" et sterkt tematisk slektskap til disse. Tematisk og formelt befinner det seg kanskje nærmest "Le Joujou du pauvre", som vi skal se nærmere på i neste omgang. "Le Gâteau" er relevant i dette kapittelet, ikke bare fordi det viderefører fattigdomstematikken fra "Les Yeux des pauvres", men fordi også dette prosadiktet er preget av intertekstualitet og litterære klisjéer som hjelper leseren til å se de ironiske markørene og skimte den bakenforliggende forfatterfiguren i teksten.

"Le Gâteau" er en allegorisk fortelling med en enkel og nærmest banal fortellerteknikk som nærmer seg eventyrrenns, og skiller seg fra de mer essaypregede prosadiktene fulle av

digresjoner. Som så mange av prosadiktene i *Le Spleen de Paris* består det av to deler; først serveres vi en beskrivelse av fortellerens ensomme naturopplevelse, dernest historien om to fattige, sultne barn som begynner å slåss over en brødbit fortelleren har forært den ene. I likhet med "Le Vieux Saltimbanque", "La Chambre double" og "Le Fou et la Vénus", er det en brutal overgang mellom delene som innebærer et klart vendepunkt i fortellingen. Til tross for den enkle formen, er det allikevel alt annet enn enkelt på det tematiske plan; politikk, skjønnhet, litteratur, religion, almisser og fattigdom tas opp både i og mellom linjene, og selv om prosadiktet er allegorisk, tilbys ingen iøyenfallende løsninger på problemene. Som i "Les Yeux des pauvres" preges derimot moralen av en sterk ambivalens. Vi skal som Baudelaire dele opp denne analysen i to deler; først behandles den romantiske beskrivelsen av fjell-landskapet, deretter skal vi fokusere på det ideologiske aspektet som kampen om brødbiten bringer på bane.

I motsetning til de urbane omgivelsene som omslutter de fleste av Baudelaire's prosadikt, foregår handlingen her i et fjell-landskap. Leser man det første avsnittet (prosadiktets lengste del) med litt hastverk, kan det virke som en fullstendig seriøs refleksjon rundt den reisendes opplevelse av å være i ett med naturen; hans tanker "voltageaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère", og "le souvenir des choses terrestres n'arrivait à [s]on coeur qu'affaibli et diminué", men selv for den mest uinnvidde leser slettes inntrykkets troverdighet til slutt av det lille ordet "bref". Som Hiddelston påpeker, synes "bref" å indikere en lettelse over å ha kommet seg gjennom et kjedsommelig oppgulp av litterære klisjeer. Stemningsskiftet markeres ytterligere når fokuset flyttes fra det spirituelle drømmeriet til "le gros morceau de pain" som fortelleren trekker opp av lommen, og dessuten sår hyperbolene "enthousiasmante beauté", "parfaite paix" og "parfaite béatitude" en tvil hos leseren bevandret i Baudelaire's litteratur (Stephens 1999:103); dette virker ikke å være ordene til en mann som var opptatt av skjønnhetens doble natur. Som vi så i kapittelet om "Le Désir de Peindre", er skjønnheten for Baudelaire vel så mye knyttet til det bisarre/heslige som til det vakre og harmonifylte.

Den oppmerksomme leser finner også en rekke ironiske markører før denne tydelige avbrytelsen av idyllen. Først og fremst er beskrivelsen av den sublimen naturen et velbrukt tema opp igjennom litteraturhistorien. Om dette skriver Barbara Johnson følgende: "[...] c'est que Baudelaire, ici, reprend explicitement un lieu commun poétique – la félicité alpestre – qui, de Pétrarque à Senancour, à symbolisé l'harmonie immuable de l'univers." (Johnson 1979:78). Steve Murphy utdyper dette og påpeker at "[l]'évocation d'un voyage en montagne

était presque un exercice turistico-romantique dans les années 1830.” (Murphy 2003:309). I et urbant samfunn som stadig ble mer industrialisert, ble isolasjonen man oppnådde ved å søke ensomme naturopplevelser nærmest glorifisert. Det handlet om å flykte fra det kunstige og fremmedgjørende ved byene og vende tilbake til den primitive, opprinnelige naturen rundt en og i en selv. Det store problemet med denne idyllbeskrivelsen er, som Murphy har bemerket, at isolasjonstilstanden er fiktiv. I stedet for å komme i kontakt med sin individualitet, handler fortelleren på ren kulturell refleks, og ensomheten han finner er befolket av ekkoet fra andre forfattere. I stedet for å finne seg selv, blir opplevelsen en ubevisst repetisjon av stereotyper, og det er derfor verdt å se litt nærmere på tekstens intertekstualitet.

Mange teoretikere har påpekt og skrevet om den tydelige parallellen til en passasje i Rousseaus *La Nouvelle Héloïse*¹⁶ (denne finnes i sin helhet hos blant andre Susanne Bernard [1979:78]) og slektskapet med *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Murphy 2003:310). Den tidlige romantiske oppfatningen av at mennesket er født godt, som ofte tilskrives Rousseau, angripes i *Le Gâteau*, og Hiddelston trekker også inn Lamartine (politisk aktiv i februarrevolusjonen i 1848) som mer enn en inspirasjonskilde på bakgrunn av følgende passasje fra ”Le Vallon”:

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence!
 Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
 Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
 A l'oreille incertaine apporté par le vent.
 D'ici je vois la vie à travers un nuage,
 S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé [...]

Lamartine (Hiddelston 1987:77)

Jeg'et fremstår her som kontaktpunktet mellom det indre, altså sjelen, og det ytre landskapet, naturen. Ikke bare viser den omfattende bruken av intertekstualitet at fortellerens ensomhetsfølelse er en illusjon i denne sammenheng, men det er også viktig å huske på Baudelaires forhold til ensomhet; den kan like gjerne oppnås i en myldrende menneskemasse som i isolerte omgivelser, og er således ikke basert på ytre omgivelser. Det faktum at både Rousseau og Lamartine delte revolusjonens demokratiske ideologi er selvfølgelig essensielt for lesningen av ”Le Gâteau”, da selve tittelen vekker politiske assosiasjoner. Vi skal videre se på de ideologiske spørsmålene som dukker opp når godene skal fordeles i prosadiktets andre del.

¹⁶ I *Baudelaire and Intertextuality* beskriver Margery A. Evans mer utførlig *Le Spleen de Paris*' mange referanser til og parodier på Rousseau. Slående i denne sammenheng er at Baudelaire vurderte å kalle hele samlingen for *Le Promeneur Solitaire*, en tittel hvis motstykke synes å være *Le Rodeur Parisien*.

Det tydeligste munnhellet denne teksten spiller på, er den franske versjonen av ”å dele på godene” (”partager le gâteau”). Hiddelston påpeker også den fonetiske likheten til ”cadeau”, og man kan føye til ”gâter”, som i at fortelleren nærmest skjemmer bort barnet.

Tilsynelatende er det en velment og veldedig handling fortelleren utfører når han gir det fattige barnet en bit av brødet sitt, men etter å ha studert prosadikt som ”Le Mauvais Vitrier” og ”Les Yeux des pauvres”, har man god grunn til å være på vakt når det dreier seg om medfølelse og velgjerninger i Baudelaires tekster. For hvorfor gir han ikke mer av brødet sitt? Og hvorfor griper han ikke inn i kampen, beskrevet som ”une guerre parfaitement *fratricide* [min kursiv]”? Han sitter bare der, med en slags satanisk nysgjerrighet, og lar dem slåss til det ikke er mer kake igjen.

Det er klare politiske assosiasjoner knyttet til ordet ”gâteau”. Når ord settes i kursiv, bidrar det til å forsterke ordets viktighet, og, som Sonya Stephens påpeker, aktivere ordet i forhold til dets kontekst. Kursivering av ”gâteau” skiller ordet fra dets allmenne, hverdagslige betydning, og tillegger det en større betydning. Tankene går raskt i Marie - Antoinettes retning, og til utsagnet ”S’ils n’ont plus de pain, qu’ils mangent de la brioche!”. Det er riktignok en misoppfatning at uttrykket stammer fra Marie-Antoinette, blant annet fordi Rousseau inkluderer det i bok seks av *Les Confessions* (1777), på et tidspunkt da Marie-Antoinette bare var 10 år gammel. Det er derfor etter all sannsynlighet fra Rousseau Baudelaire har hentet sitatet, sett i lys av de andre parodiske elementene fra denne forfatteren. Selve uttrykket stammer fra en preventiv fattigdomslovgivning som gikk ut på at om bakerne gikk tomme for det billige brødet, ble de pålagt å selge det dyre brødet for samme prisen¹⁷. Etter all sannsynlighet spiser fortelleren i ”Le Gâteau” brioche (”mon pain presque blanc”), som går under kategorien brød i Frankrike, og han bryter ut i latter over å høre det bli oppfattet som kake (som tross alt er en ganske naturlig misoppfatning). Gjennom denne latteren blir det tydelig hvor stort klaseskillet er mellom fortelleren og de fattige.

Dette klaseskillet markeres ytterligere med henvisningen til ordtakene ”manger son pain blanc”, som, i motsetning til ”manger son pain noir”, betyr ”å ha det beste av noe” og å gå igjennom en særdeles velstående periode (underforstått at dårligere tider vil komme). Uttrykket stammer fra renessansen, da bøndene laget sitt eget brød basert på det de klarte å skrape sammen av korn. De spiste altså ”du pain noir”, mens noblessen hadde finmalt mel, og spiste hvitt brød. Guttens misforståelse beror muligens på at han aldri har sett et så hvitt brød før, noe fortelleren finner latterlig.

¹⁷ For mer informasjon om dette, se Mark Ismaels ”Let them eat cake” (<http://alt-usage-english.org/excerpts/fxletthe.html>)

Den fonetiske nærheten mellom "gâteau" og "cadeau" bidrar til at giveraspektet trer sterkere frem i lesningen av "Le Gâteau". Selv om de fleste teoretikere har vært forsiktige med å kalle dette en ren parodi på Rousseaus tekster, er de parodiske elementene mange, og etter min oppfatning dominerende nok til at dette kan kalles en parodisk tekst i like stor grad som for eksempel "Le Mauvais Vitrier". Mange passasjer fra Rousseaus *Les rêveries d'un promeneur solitaire* har blitt trukket frem, men de fleste av disse fokuserer på landskapsbeskrivelsen. Etter min oppfatning er det vel så interessant å se på Rousseaus rolle som giver, kanskje særlig på bakgrunn av hans "Sixième promenade". I denne teksten befinner han seg innledningsvis på en høyde, hvor han har spankulert i timesvis for å unngå en konfrontasjon med et tiggerbarn, og han må til slutt le av sin feighet. Etter at han gladelig hjalp dette barnet første gang, har det nå begynt å forvente mer hver gang han passerer, ja, han kaller ham til og med for Mr Rousseau. Dette blir altfor nært for Rousseau, som opplever at velgjerningene hans blir til byrder når de laverestilte krever mer (et fenomen som har tiltatt i styrke etter at han ble berømt, les: mer velstående). Han innser at han ideelt sett burde fortsette å gi, men kapittelet slutter allikevel med disse ordene: "J'ai fait très peu de bien, je l'avoue, mais pour du mal, il n'en est entré dans ma volonté de ma vie, et je doute qu'il y ait aucun homme au monde qui en ait réellement moins fait que moi" (Rousseau 1994:97).

Vi er altså vitne til en slags falsk ydmykhet. Er det ikke nettopp dette Baudelaire så ofte sikter til i *Le Spleen de Paris*; at å ikke handle (som fortellerne i "Les Yeux des Pauvres" og "Le Vieux Saltimbanque"), eller begrense velgjerningen til en engangsforeteelse for sin egen gledes skyld (som denne fortelleren og Houssaye i "La Chanson du Vitrier"), er en like stor synd som ikke å gi noe i det hele tatt? Latteren til fortelleren i "Le Gâteau" og latteren til Rousseau i "Sixième promenade" symboliserer det egoistiske i giverakten. Kaken smuldrer opp, "éparpillé en miettes semblables aux grains de sable auxquels il était mêlé", slik effekten av en, enslig velgjerning blir til en dråpe i havet sammenlignet med den omfattende fattigdommen.

Kritikken i "Le Gâteau" retter seg både mot romantikken og "la Bourgeoisie". Bare samfunnets velstående hadde råd til å ta slike pastorale pauser fra storbylivet, og denne nytelsen var sett på som et luksusfenomen (Murphy 2003:312). Som i "Les Yeux des Pauvres", er fortellerens gode sinnsstemning ødelagt etter at fattigdommen har sneket seg inn i hans verden av nytelse. Beskrivelsen av hans reaksjon på den hjerteskjærende situasjonen ("j'en restai triste *assez longtemps*" [min kursiv]) ligger nært opp til uttrykket "un peu honteux" fra "Les Yeux des Pauvres"; i begge tilfeller er reaksjonen en underdrivelse. Når det

gjelder kritikken av en romantisk naivitet, får Rousseau igjen sitt pass påskrevet i denne høyst underholdende passasjen fra ”Le Poème du Hachisch” (*Les Paradis Artificiels*):

L’enthousiasme avec lequel il admirait la vertu, l’attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes à la vue d’une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions *qu’il aurait voulu* [min kursiv] accomplir, suffisaient pour lui donner une valeur superlative de sa valeur morale. Jean-Jacques s’était enivré sans hachisch. (Baudelaire 1975:i436)

Mennesket er ikke født godt i Baudelaires øyne, og bør dermed heller ikke opphøye sin egen moral slik Rousseau gjør på sin ydmyke måte. I ”Études sur Poe” snakker han om disse ”dorloteurs et endormeurs qui répètent sur toutes les variations possibles de ton: ‘Je suis né bon, et vous aussi, et nous tous, nous sommes nés bons!’ oubliant, non ! feignant d’oublier, ces égalitaires à contresens, que nous sommes tous nés marquis pour le mal!” (Baudelaire 1975:ii323). For Baudelaire er mennesket i sin primitive tilstand dyrisk og denne tilstanden karakteriseres ved kampen for tilværelsen, slik det illustreres av de to barna som slåss om kaken. Selv om han skrev at geniet er den som finner tilbake til barndommen, betyr det ikke at barn er rene og uskyldige i moralsk forstand. At barna ikke kalles barn, men refereres til som ”petits hommes” forsterker denne oppfatningen. Murphy bemerker at dette også gjelder naturen; langt fra å være en kilde til uskyldighet, er den knyttet til primitiv villskap og i siste instans til arvesynden. (Murphy 2003:314) Myten om den uberørte, rene naturen ligger altså nært opp til myten om den uskyldige barndommen, og impliserer en fremskrittsoptimisme som Baudelaire ikke kunne stå inne for. Men selv om barna ikke er uskyldige, betyr det imidlertid ikke at de er ondskapsfulle eller kriminelle av natur. De handler på en naturlig impuls, og resultatet av det tragiske (sulten) og voldelige (den dyriske impulsen) blir en overraskende og tankevekkende opplevelse for leseren. Baudelaire snakker om nettopp denne effekten i *Fusées*: ”Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l’esprit comme les discordances aux oreilles blasées” (Baudelaire 1975:i661).

Kaken, eller brødet, har mange betydninger i denne teksten. I all sin hvithet symboliserer den borgerskapets rikdom. Den synes også å representere Frankrikes rikdom, som revolusjonen skulle fordele likt til alle (”partager le gâteau”), men som smuldret opp i de fattiges tilfelle (Murphy 2003:319). Mangelen på brød var jo en utløsende årsak til revolusjonen, men når problemet ikke ble løst kunne ”la fraternité” lett forvandles til ”une guerre parfaitement fratricide”. Fortelleren deler bare *litt* av kaken med de fattige, og er selv god i en massiv fattigdomsperiode hvor han selv enkelt kan gjenskape sitt idylliske bilde av verden ved å skifte landskap. En annen betydning kaken kan inneha, ligger i dens doble

natur, og er knyttet til Baudelaires litteratursyn. ”Brød” er den korrekte betegnelsen på et svært så prosaisk fenomen, mens ”kake” er dets forskjønnende, lyriske metafor. Dette kan tilsvare Baudelaires syn på kunstens (og som vi så i ”Perte d’Aureole: skjønnetens) natur som dobbel, bestående av ett evigvarende element, kunstens ”sjel”, og ett forbigående, flyktig element som utgjør kunstens ”kropp” (Baudelaire 1975:ii686). I *Le Peintre de la vie moderne* refererer Baudelaire faktisk et øyeblikk til det evigvarende elementet som ”un divin gâteau” (Baudelaire 1975:ii685). De to elementene er uadskillelige, og dermed er det kanskje ikke en tilfeldighet at når guttene forsøker å fange ”kaken” (les: kunstens evigvarende element), smuldrer den opp til det ugjenkjennelige.

I all sin enkelhet er ”Le Gâteau” en svært kompleks tekst. Vi er vitne til ”une morale désagréable”, ja, men teksten tangerer ikke nødvendigvis mot det umoralske. Etter min oppfatning er givertematikken ironisk knyttet til borgerskapets selvgode moral, og den tilsier på ingen måte at det er nytteløst å hjelpe fattige, kanskje tvert imot sier den noe om hvordan de *ikke* bør hjelpes. Man bør ikke hjelpe for å få tilfredstilt sin nysgjerrighet, som i et eksperiment slik som dette, og heller ikke for at man selv skal føle seg bra, slik Rousseau gjør i ”Sixième Promenade”. Romantikkens idylliske og opphøyede lyrikk får også sitt pass påskrevet, nok en gang, gjennom en parodisk intertekstualitet. Ordtakene og munnhellene som teksten leker seg med, bidrar til å ironisere fortelleren selv, som ikke fordeler kaken likt, men beholder mesteparten av sitt ”pain blanc” for seg selv. Det er mer enn tydelig at Baudelaire tar avstand fra denne jeg-personen, men som i ”Les Yeux des Pauvres” skimtes hans ideer gjennom ironien som fremkalles av intertekstualiteten, munnhellene, ordtakene og kursivbruken. ”Les poncifs” i *Le Spleen de Paris* blir i siste instans alt annet enn banale. Vi skal nå se at mange av elementene i ”Le Gâteau” finner sitt ekko i ”Le Joujou du pauvre”, til tross for at det i ”Le Joujou du pauvre” tilsynelatende dreier seg om en uskyldige giverhandlinger og en vellykket interaksjon mellom den rike og den fattige verden. ”L’ironie corrosive” er med andre ord fremdeles sterkt til stede.

2.3 Leken og gavens alvor – ”Le Joujou du pauvre”

”Le Joujou du pauvre” er en bearbeidelse av Baudelaires essay ”Morale du joujou” som ble publisert for første gang i 1853 i *Le Monde Littéraire*. Prosadiktet dukker opp i *La Presse* først i 1862. Essayet avdekker Baudelaires forhold til lek, en aktivitet han anser som like naturlig og viktig som våre mest basale behov. Han oppfatter leken som barnets første introduksjon til kunsten, for det er gjennom leken forestillingsevnen og fantasien først

utvikles. Forskjellen ligger i at der hvor jeg-personen i essayet tydelig fremstår som Baudelaire, er fortellerstemmen i ”Le Joujou du Pauvre” en mer ustabil størrelse.

Som ”Le Gâteau” er dette prosadiktet delt opp i to svært forskjellige partier, og også her kan leseren innledningsvis lures til å tro at dette er en fornøyet liten historie med en behagelig og lettvinnet moral. I prosadiktets første del, som har en essaylignende form, lanseres nemlig ideen om et uskyldig tidsfordriv som i tillegg er morsomt. Fortelleren gir eksempler på gaver (”*petites inventions à un sol*”) som kan gi glede til både giver og mottager. Annen del er et statisk portrett som fokuserer på én bestemt hendelse: på hver sin side av et gitter møtes et fattig og et rikt barn med sine respektive leker. Som så mange av prosadiktene ender det i en moralsk oppsummering, hvis ambivalens utmaner leseren til aktivt å trekke sine egne konklusjoner, men leserens skepsis vekkes dog lenge før sluttsetningen. Etter å ha sett på givertematikken i ”Le Gâteau”, er det for eksempel vanskelig å ikke lese prosadiktets to første linjer ironisk: ”*Je veux vous donner l'idée d'un divertissement innocent. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables*”. For kan en giverhandling være uskyldig, uten baktanker? Som i kapittelet om ”Le Gâteau”, skal vi i første omgang se på hva prosadiktets ubehagelige moral består av, for så å foreta en symbolsk lesning på det litterære/estetiske planet.

Igjen er det duket for overraskelser. Den første delen forbereder leseren på at den følgende delen skal illustrere fortellerens poeng, men det er nettopp det motsatte som skjer. De to guttene har allerede fått utdelt gaver av sine foreldre (fortelleren blir dermed en passiv observatør), og disse lekene er, som vi skal se, i symbolsk forstand alt annet enn ”*un divertissement innocent*”. I stedet for å overraske fattige barn med simple gaver, er det altså leseren og fortelleren selv som blir overrasket når det fattige barnets leke stjeler all oppmerksomheten. Denne overraskelsen blir desto større av det faktum at vi til nå har oppholdt oss i stereotypenes verden. Det stereotype i prosadiktets første del ligger i fortellerens oppfatning av at fattige barn ikke trenger annet enn de mest simple leker for å bli underholdt. Neste del er overlassen med adjektiver som forsterker leserens antagelser om rike og fattige barn: slottet er ”*frappé par le soleil*” slik aristokratene har funnet ”*leur place au soleil*”, de rikes verden skinner som kaféen i ”*Les Yeux des Pauvres*” og det rike barnet er sorgløst. Gutten på den andre siden av gitteret er derimot skitten, lurvet og frastøtende. Denne kategoriseringen av barna forsterkes av determinativene (”*ces vêtements de campagne si plein de coquetterie*”, ”*ces enfants-là si jolis*”, ”*un des ces marmots-parias*”) som også impliserer at leseren skal kjenne til kategoriene. Om denne inndelingen skriver Stephens

følgende: "The 'barreaux symboliques' are simply a reinforcement of a division already established at the narrative level as much as at the receptive one, with readers bringing their class prejudices to a text which seems, at every level, to confirm them" (Stephens 1999:102). Igjen setter Baudelaire leseren på prøve, og tvinger henne til å tenke igjennom sine egne fordommer.

Fordommene og stereotypiene brytes først ned i teksten og hos leseren når guttene viser seg å være mer interessert i den fattiges leke, som er en levende rotte, enn den vakre dukken ("un joujou splendide"). Vi forventer at det skal være dukken som fanger deres oppmerksomhet, men de er begge oppslukt av rotten, som den rike gutten betrakter "comme un objet rare et inconnu". For en forfatter som dyrket fantasien ("[m]ystérieuse faculté que cette reine des facultés!" [Baudelaire 1975:ii620]), er det tydelig at rotten er en større inspirasjon til fantasien enn den overpyntede dukken. Der hvor dukken bare er en representasjon av noe levende, er rotten en del av livet selv. For det rike barnet, som sannsynligvis er overbeskyttet og bortskjemt, kan det være en frigjørende opplevelse å møte noe som er "tiré de la vie elle-même", og som ikke er forskjønnet av rikdom. I en periode hvor hygienens i større grad enn i dag symboliserte skillet mellom de fattige og de rike, representerer rotten alt hva det rike barnet har blitt beskyttet fra i sin luksuriøse oppvekst.

Det politiske aspektet ved "Le Joujou du Pauvre" kommer klart frem i det siste avsnittet, med den tydelige henvisning til revolusjonens slagord: "Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec les dents d'une *égale* blancheur". Igjen understreker kursivbruken den ironien som skal avdekkes i denne setningen. Men hvordan tolke ironien? Murphy trekker frem denne passasjen fra Richard Terdimans *Discourse/counter-discourse*:

The parody of the most famous of revolutionary slogans, the italicization of *equal* and Its consequent ironic deconstruction, inscribe the potentiality of social conflict, the *reality of inequality*, in a representation of class relations which the text understands all the more powerfully because it is ideologically incommunicable for the actors themselves (Terdiman 1985:317-318)

Som vi allerede har vært inne på, spiller Terdiman på den enkle sannhet at en av de mest effektive måtene å fremme en sak eller idé på, er å vise noen som ikke forstår eller kan oppfatte dens betydning/viktighet. Guttenes ignoranse overfor de symbolske barrierene som skiller dem, gjør altså barrierene enda tydeligere for leseren. I tråd med samme tankegang, skaper fraværet av ordet *liberté* (det eneste som mangler i slagordet) fokus på, ja, nettopp dets betydelige fravær.

Tolkningene har vært mange og til dels sprikende med henhold til denne tekstens betydning. Noen teoretikere har tolket teksten som en forlengelse av guttenes dyriske oppførsel i "Le Gâteau", deriblant Hiddelston, som skriver følgende: "[...] all point to a natural, spontaneous, primitive animality in children, closer to fallen nature than to redeemed humanity" (Hiddelston 1987:38). Men er dette tilfellet her? Hiddelston begrunner sitt ståsted ved å vise til beskrivelsen av de fattige som løper sin vei som dyr når de har fått de billige gavene fortelleren plukker med seg på sin spasertur (det er en klar sammenheng mellom denne passasjen og beskrivelsen av gutten i "Le Gâteau", som i øyeblikket han får brødbiten "[...]se recul[e] vivement"). En teoretiker som trekker det enda lenger er Jérôme Thélot, som konkluderer med at "[l]'enfant, qui est nature, qui est cruauté [...]accomplit le mal sans le voir." (Thélot 1993:115)¹⁸. Men det finnes ingen spor av rivalitet mellom guttene i "Le Joueur du pauvre". Det synes heller å være et annet, og viktigere poeng i det faktum at de fattige barna har lært seg å være skeptisk til mennesker, det vil si til den voksne verden ("ayant appris à se défier de l'homme"). Igjen kan Terdimans poeng være relevant; fraværet av voksne i beskrivelsen av møtet mellom de to guttene, tydeliggjør de voksnes rolle og betydning. For hvem har bygget gitteret, og hvem har skaffet til veie lekene? Mer enn å være et eksempel på menneskelig arvesynd, tematiserer vel dette prosadiktet sosialiseringen av mennesket. Gjennom lekene har allerede sosialiseringsprosessen startet, og når barna blir større, vil gitterets symbolikk gå opp for dem, og de vil finne det like naturlig som deres foreldre.

Selv om mennesket ikke er naturlig godt for Baudelaire, betyr ikke dette at han oppfatter klasseskillene som naturlige; de er snarere oppkonstruerte og et resultat av samfunnets styremakter. Allikevel synes det ikke som om han kan tilby oss noen positiv løsning. Jonathan Monroe nærmer seg en optimistisk tolkning på bakgrunn av at den fattige gutten irriterer rotten ved å riste og svinge på buret: "the activity of the poor child exciting the rat inside its cage on the one side of the symbolic bars, is suggestive of the energy that might be released by the proletariat in class struggle." (Monroe 1987:108). Også Stephens mener at rotten i buret viser at gutten har de samme "oppressive tendencies" som de rike, men påpeker at det er ingenting i teksten som tyder på at rotten vil bli sluppet fri, og heller ikke at den rike gutten ikke er trygg i sitt (over)beskyttede miljø (Stephens 1999:103). Etter min oppfatning er Stephens tolkning den mest plausible. Klasseskillene fremstår her som like statiske som selve beskrivelsen av guttenes møte. Rotten og dukken kan ses som symboler på deres

¹⁸ Passasjen fra Thélot siteres også av Steve Murphy i *Logiques du dernier Baudelaire* (Murphy 2003:283)

fremtidige roller i samfunnet, og særlig rotten har sterke likhetstrekk med beskrivelsen av den fattige gutten. De er begge svært skitne¹⁹ og gutten beskrives som en ”marmot-parias”, et uttrykk som både trekker paralleller til Indias kastesystem og til gnager-familien. Både rotten og gutten er henvist til et liv som samfunnets utstøtte, mens den rike gutten allerede har funnet ”sa place au soleil”.

Marit Grøtta tilbyr en interessant lesning av ”Le Joujou du Pauvre” med henhold til giverhandlingen, hvor hun trekker inn Jacques Derridas tolkning av ”La Fausse Monnaie” fra *Given Time: 1. Counterfeit Money*. Her ser hun på det å *initiere lek* i forhold til Derridas syn på handlingen å *gi* (Grøtta 1998:66-69). For Derrida er det å gi uselvisk en umulighet, da mottageren alltid settes i gjeld til giveren. Dette er muligens grunnen til at barna i ”Les Yeux des Pauvres” flykter som katter umiddelbart etter at fortelleren har gitt dem noe. Ved å ikke gi, som i ”Les Yeux des Pauvres”, eller ved å gi for sin egen gledes skyld, som i ”Le Gâteau” og ”Le Joujou du Pauvre”, avslører Baudelaire menneskets egoistiske, dyriske natur. I beskrivelsen av ”l’amusement” som fortelleren opplever i prosadiktets første del, finner vi igjen denne egoismen. Fortelleren oppfører seg som Rousseau i ”Sixième Promenade”; så lenge han ikke må betale dyrt, er det en fornøyelse å gi. Dermed blir giverhandlingen alt annet enn ”un divertissement innocent”, men heller en illustrasjon av klaseskillenes resistente eksistens.

Som så mange av prosadiktene, kan også denne teksten ses i lys av Baudelairens litteratursyn. Umiddelbart kan det virke som om den rike verden representerer det poetiske og den fattige verden det prosaiske, men fullt så enkelt er det allikevel ikke. Hele Baudelairens prosadiktprosjekt kretser rundt mulighetene for en litteratur som kan finne det vakre i det groteske, i det stygge, i den prosaiske verden. Og de to guttenes felles fascinasjon utgjør tross alt et møte mellom nettopp den prosaiske og poetiske verdenen. Den rike guttens verden kan tolkes som romantikkens poesi; den er vakker, men lite virkelighetsnær. Det er neppe en tilfeldighet at Baudelaire spiller så tydelig på alliterasjoner, noe som knapt forekommer ellers i *Le Spleen de Paris*, i beskrivelsen av den rikes dukke: ”verni...vêtu...verrouteries” og ”pourpre...plumets” (Murphy 2003:298). Dukken er forskjønnet som romantikkens poesi, og det synes som om Baudelaire antyder at det er bedre å skrive om noe som er ”tiré de la vie elle-même”. Mennesket er ikke ”splendide” som dukken, men et dyr, som rotten, som har blitt sosialisert og puttet i forskjellige bur/kategorier. Grøtta, som fokuserer i sin oppgave på

¹⁹ Murphy legger vekt på verbet ”fuligineux”, som han mener antyder at barnet arbeider som feier. Dette forsterker likheten mellom gutten og rotten, de oppholder seg i samfunnets desidert nedrigste steder; i pipesot og kloakkvann (Murphy 2003:292)

prosadiktets prosaisering, ser på rotten som et symbol for prosadiktet som genre: "Rotta [...] kjennetegnes ved at den er smittebærer og et altetende skadedyr som ikke betrakter noe som frastøtende. Som symbol viderefører rotta derfor – på en ubehagelig realistisk måte – tanken om å integrere forskjellige felter, og om å blande "høyt" og "lavt" (Grøtta 1998:70). Murphy går lenger enn Grøtta og hevder at alle "fattigdomsdiktene" er versjoner av denne ambisjonen, grunnet iscenesettelsen av oppopperende krefter som bør slå seg sammen: "In the aspiration they figure, both individually and collectively, toward a dialectical resolution of oppositional forces; in their staging of the urgency and extreme difficulty of the same, they offer paradigmatic examples of the prose poem's own gesture as genre." (Monroe 1987:103)

I "Le Joujou du Pauvre" avdekker Baudelaire samfunnets klasseskiller på en brutal måte. Oppdelingen i to distinkte partier illustrerer den tydelige oppdelingen av fattige og rike, men også skillet mellom poesi og prosa. Der hvor leseren etterlates uten håp om en fremtidig løsning på det enorme skillet mellom fattig og rik i 1800-tallets Frankrike, finnes det allikevel et lyspunkt. Barna, som ennå ikke er sosialiserte nok til å ha inkarnert samfunnets spilleregler, finner hverandre gjennom leken, fantasien. Likhet kan altså eksistere, men bare når det gjelder de mest basale behov, slik barna i "Le Gâteau" slåss på like premisser om kaken. Da er det kanskje lettere å overkomme forskjellene mellom poesi og prosa, slik møtet mellom de to guttene og prosadiktets form til en viss grad illustrerer. Moralen forblir i alle fall en ubehagelig overraskelse for den leseren som trodde hun skulle få servert en hyggelig historie om medmenneskelighet og velgjerninger. For å si det med Murphys treffende ord: "Quoi qu'il en soit, le poème en prose baudelairien n'est pas une poupée textuelle, inerte. Dans son ambivalence et sa résistance à l'interprétation rapide, il a plutôt le mordant d'un rat" (Murphy 2003:303).

Som vi så i "Perte d'Auréole" har forfatteren falt ned fra sin pompøse observatørrolle, og er ikke lenger overlegen andre. Dermed mister han også sin objektive posisjon, og hans moralske autoritet undergraves. Man kan altså si at det moralske i *Le Spleen de Paris* opererer innenfor et nettverk av uunngåelige ironiske undertoner (Stephens 2003:145). I disse tre prosadiktene som omhandler fattigdom, er sarkasme, parodi, ironi og ærlighet så intrikat sammenvevd at det ofte er vanskelig å fastslå Baudelaires synspunkter på fattigdom. Allikevel finner vi et tydelig ønske om å fjerne seg fra vante inndelinger og tankeganger, kanskje da særlig godheten de rike føler ved å gi almisser, som ligner på den selvgodheten romantikkens poeter føler når de estetiserer og glorifiserer fattigdommen. Falske velgjørere, som jeg-

personen i Houssayes ”La Chanson du Vitrier” og Rousseau i *Les rêveries d'un promeneur solitaire* får dermed sitt pass påskrevet.

I sitt essay om Victor Hugo beskriver derimot Baudelaire en ekte form for medfølelse og velgjørenhet, som skiller seg fra ”[...]cette morale prêcheuse qui, par son air de pédanterie, par son ton didactique, peut gâter les plus beaux morceaux de poésie[.]” (Baudelaire 1975:ii137). Dette antyder at Baudelaire ikke var negativ til å hjelpe de fattige *per se*, men han var definitivt negativ til borgerskapets måte å takle fattigdommen på.

I dette kapittelet om parodi og ironi i *Le Spleen de Paris* har forfatterens kritiske blikk trådd tydelig frem. Lesningen av ”À Arsène Houssaye” avdekket i første omgang en falsk ydmykhet i referansene til Baudelaires forgjengere, henholdsvis Aloysius Bertrand og Arsène Houssaye selv. Ved å plassere seg ironisk i det litterære landskapet gjennom kursivbruk (”fameux”) og underdrivelser, oppnår Baudelaire det diametralt motsatte; han isolerer sin prosadiktsamling fra tradisjonen. Forordet er en av de tekstene som illustrerer best et av Baudelaires mål med prosadiktene, nemlig å få frem en ”[m]élange d’emphase sincère et d’emphase ironique.” (Baudelaire 1975:i372) Her ser vi også tydelig hvordan Baudelaire gjemmer seg for visse lesere og åpenbarer seg for andre.

”La bourgeoisie” knyttes til dårlig litteratur og overdreven tro på egen godhet. De som sitter med makten i litteraturbransjen er kunnskapsløse (som litteraturredaktøren i ”La Solitude”) og talentløse (som Arsène Houssaye). ”La bourgeoisie” fremstilles på mange måter som en gruppe som er blendet av hva de oppfatter som egen uovertreffelighet og godhet. Parodien på ”La chanson du vitrier” i ”Le mauvais Vitrier” blander det pompøse og det sterkt prosaiske for å sette i relieff Houssayes pompøse og naive prosadikt. Houssaye angripes på mange plan; som en forfatter av slett litteratur (en *artiste-bourgeois*), som inkarnasjon av den kommersielle pressen og som en falsk velgjører. At Baudelaire klarte å skjule disse angrepene så godt at Houssaye valgte å publisere tekstene, må sies å være litt av en bragd. Det illustrerer til hvilken grad forfatteren har lyktes i å skjule sin stemme blant de mange karakterene i disse prosadiktene, og bekrefter Couturiers påstand om at forfatteren er seg mer bevisst sine lesere enn vi ofte antar.

I analysen av ”À une heure du matin” befinner vi oss tilbake i en prostitusjons og ensomhetstematikk. Her invaderer autoritetene forfatterens liv og fratar ham verdigheten. I ”La Solitude” fremmes ensomheten for ikke å falle for fristelsen å godta allment godtatte ”sannheter” uten å reflektere over deres betydning. Den unøyaktige siteringen av Pascal og La Bruyère nærmer seg mye av kjernen i kapittelet om stereotyper, ordtak og klisjéer. Vi har

å gjøre med en samfunnsengasjert forfatterpersona, som provoserer ved sin radikale behandling av fattigdomstematikken. Følgende passasje fra "Fusées" illustrerer dette, og uttrykker en ironi som for en gangs skyld er svært humoristisk, selv om den er "corrosive". En kan si at den oppsummerer forakten for borgerskapet og falskhet generelt:

Tous les imbeciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots: ´immoral, immoralité, moralité dans l'art` et autres bêtises, me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement des pareilles indécences (Baudelaire 1975:i707).

Som tilfellet er med denne teksten, åpenbarer flertallet av prosadiktene seg for oss kun gjennom ironisk lesning. Ironien skaper en indirekte kommunikasjon med leseren, og tydeliggjør vår forfatterpersona. Om vi skulle ha ignorert Baudelaires forfatterskap og den historiske konteksten, ville betydningen (*betydning* i Hirsch' forstand) forandret seg radikalt, likeledes vår forfatterpersona.

Konklusjon

Det finnes mange motstridende stemmer og karakterer i *Le Spleen de Paris*, og disse skaper en usikkerhet hos leseren. Tekstene er konkrete og subtile på samme tid, det vil si simple og nærmest groteske for det blotte øye, men vakre og sammensatte etter en sakte gjennomlesning. De tvinger leseren til å ta aktivt del i meningsdannelsen, noe som har ført teoretikere som Barbara Johnson til å hevde at det ikke finnes noen samlende *maître* i samlingen. Forordet/prosadiktet "À Arsène Houssaye", som i ettertid har blitt tolket som det reneste prosadiktmanifest, gir grunnlag for å hevde dette, da Baudelaire peker på intertekstualiteten i sine tekster og sammenligner sitt verk med en uregjerlig slange uten hode og hale. Tar man hensyn til tekstens ironiske markører blir det derimot tydelig at han ønsker å skille seg ut fra sine forgjengere og at hans ydmykhet overfor sin utgiver er falsk. Slangemetaforen trenger ikke implisere forfatterfravær, men uttrykker etter min oppfatning en holdning lik den vi møtte hos Alain Robbe-Grillet. Vår oppfattelse av verden er fragmentert og subjektiv, og dette bør litteraturens form gjenspeile.

Le Spleen de Paris er en slange som kveiler seg unna enhver direkte konfrontasjon, men ikke enhver tolkning. Etter nærlesningen av utvalgte prosadikt som ofte ligner hverandre både tematisk og formelt, håper jeg å ha dannet et grunnlag for å kunne hevde at til tross for selvmotsigelser og fragmentering av personlighet, finnes det et sterkt forfatternærvær i *Le Spleen de Paris*, noe som igjen fører til at vi som lesere danner en forfatterpersona. I oppgavens første del viser jeg hvordan denne størrelsen oppstår som et resultat av sporene av forfatteren, skriften selv og leserens egne forventninger til og projeksjoner i teksten. Intensjonen er uunngåelig til stede i skriveøyeblikket, men det interessante ligger i hvordan denne materialiseres på papiret. Her mener jeg da den konkrete utformingen av intensjonen, som gjerne kan være et "spill for galleriet". Dessuten vil jeg aldri kunne vite med sikkerhet hva som utgjør min egen projisering og hva som faktisk stammer fra forfatteren selv, derfor vil mitt inntrykk av Baudelaire alltid prege min konstruksjon av forfatterpersona.

Noe av det første man som leser legger merke til i denne prosessen, er bildet som tegnes av en *desillusjonert* forfatter. De gjennomgående temaene kretser rundt idealets uoppnåelighet ("Le Désir de peindre", "Les Fênetres"), kunstens forgjengelighet ("Le Vieux Saltimbanque", "Une mort héroïque"), menneskets arvesynd, revolusjonens fallitt og samfunnets tilsynelatende uunngåelige klasseskiller ("Les Yeux des pauvres", "Le Gâteau", "Le Joujou du pauvre"). Men er ikke dette delvis et forsøk på å rive ned den romantiske

positiviteten som hadde regjert i litteraturen? Det vil si en motreaksjon, et opprør? Jeg vil hevde at disse prosadiktene er mer samfunnsengasjerte, mer optimistiske og tydeligere i sitt budskap enn de fleste tolkningene legger vekt på. Det er kanskje radikalt å påstå at de uttrykker en direkte optimisme, men tekstene viser en medmenneskelighet gjennom fattigdomsdiktene, og et ønske om å kjenne seg selv i diktene som omhandler prostitusjon og ensomhet. Noen teoretikere har kanskje trukket inn for mye av deres kjennskap til Baudelaires depressive tilstand mot slutten av hans liv, noe som formørker tolkningene (dette gjelder for eksempel Hiddelstons tolkninger av fattigdomsdiktene). På den annen side finner vi dem som benekter forfatterens relevans, som Barbara Johnson, men disse er også overraskende godt informert om forfatterens liv, og støtter seg til gjerne til tidligere tekster. Teoretikere avslutter ofte en tolkning av Baudelaires tekster med å si at alt er åpent med henhold til forfatterstemmen, med unntak av de svært biografisk orienterte. Likevel forholder samtlige seg til hans liv og tekster. Paradoksalt nok tror jeg mine tolkninger av *Le Spleen de Paris* er mindre biografisk orienterte enn mange av disse, da jeg i utgangspunktet har et bevisst og avklart forhold til forfatterens rolle.

Vår forfatterpersona preges av opprør; det sparkes i alle retninger, da særlig mot overfladiskhet, mot mennesker som later som de er gode, og mot de regjerende krefter, det vil si makt i utallige former. Gjennom klisjéer og ordtak vises det hvordan allment godtatte sannheter har mistet sitt innhold²⁰ og hemmer menneskers frie tankegang. Aller hardest rammer kritikken *la bourgeoisie*, men istedenfor å kritisere dem direkte, parodieres det. Marcel Couturiers tanker om forfatterens leserbevissthet har vist seg å være treffende når det gjelder Baudelaire. Han ble som kjent stilt for retten i 1857 på grunn av *Les Fleurs du Mal* og forsto betydningen av å gjemme seg tilstrekkelig i teksten for å unngå forfølgelser. Derfor er mange av angrepene i *Le Spleen de Paris* såpass subtile at man trenger god en forståelse av kontekst og litterære virkemidler for å gripe dem. Baudelaire infiltrerer blant annet kjente diskursformer i tekstene for å ironisere over dem, men også revitalisere dem, noe som fører til at vi stadig blir minnet på språkets flertydige natur.

Ett av de mest markante temaene i *Le Spleen de Paris* er ensomhetens paradoks. Vi trenger ensomheten, men vi trenger også andre mennesker, først og fremst for å speile oss selv (noe som er en ensom og sørgelig erkjennelse). Behovet for å speile oss i andre kommer av at vi er fragmenterte individer. Det er ikke én helhetlig skikkelse som trer frem i *Le Spleen de*

²⁰ Oversettelsen av *Le Spleen de Paris* til norsk er et eksempel på hvor mye som går tapt i en oversettelse; hos Baudelaire er leken med språket essensiell for å få frem de skjulte nyansene.

Paris, men mange sider ved den *persona* vi sitter igjen med, blant annet humoristen, kunstneren, gjøgleren, kunstanalytikeren og samfunnskritikeren. Vi finner altså hva man kan kalle en fragmentering av forfatter*persona*, noe som har ført til denne oppgavens tittel. Likevel er det, som vi har sett, en overvekt av prosadikt som omhandler kunsten og kunstneren, hvor jeg'et i teksten er en forfatter som lett kan identifiseres med Baudelaires biografiske person. Her dreier det seg om en bevisst iscenesettelse av seg selv, med Couturiers ord en konstruksjon av forfatteridentitet, som igjen bidrar til en tydeligere, og mer helhetlig forfatter*persona* for leseren. I prosadiktene hvor leseren vanskelig kan identifisere fortelleren med Baudelaire, trer meningen frem via ironi og parodi, slik det er tilfelle med den selvgode fortelleren i "Les Yeux des Pauvres" eller den overdrevent ydmyke tonen i "À Arsène Houssaye".

Jeg håper å ha vist gjennom mine lesninger hvordan *Le Spleen de Paris* er en mer samlet tekst enn den vanligvis har blitt oppfattet som. Det er viktig å understreke at jeg ikke tror det alltid er interessant å fokusere på forfatteren i analysen av en litterær tekst, men det kan være et virkemiddel til å begrense antall mulige tolkninger og frigjøre leseren fra egne predisposisjoner. For bildet vi skaper oss på forhånd av en forfatter vil alltid innfiltrere en tolkning. Hadde denne teksten blitt skrevet i vår samtid, ville vi antagelig fokusert mer på den biografiske forfatteren. Redselen for å bli "tatt" og å utlevere seg selv synes å være mindre i dag, noe den selvbiografiske vendingen tyder på. I en tid hvor selvrealisering er i fokus, vil forfatterfiguren (en *figur* i dette henseende, da vi snakker om en slags "papier-mâché" av mediabilder) bli tydeligere, og leserens møte med teksten vil i større grad være farget av forventninger og mediaskapte forfatterpersonligheter. Utfordringen ligger i å skille forfatteren i teksten fra denne figuren.

I arbeidet med denne oppgaven, hvor objektivitet er viktig, har jeg vært svært forsiktig med å legge igjen spor av meg selv i teksten. Jeg tar på meg en litteraturvitenskapelig "maske" samtidig som jeg forsøker å tydeliggjøre mine intensjoner best mulig. Paradoksalt nok snus situasjonen opp ned når jeg skriver hva man kan kalle skjønnlitterære tekster. I denne prosessen faller maskene i større grad, dette til tross for at mine intensjoner sjeldnere materialiserer seg på papiret. Ved å la språket "leve sitt eget liv" trer jeg tydeligere frem, selv om dette jeg'et er fragmentert. En del av teksten er meg, noe er hva jeg skulle ønske var meg, annet er språkets egen dynamikk. Jeg tror dette gjelder for de fleste skribenter, og i likhet med å skrive en masteroppgave, er det å skrive skjønnlitteratur en selvsentrerende aktivitet som skaper et behov for at noen lytter. Kanskje man burde lytte litt nøyere etter.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1992. *Notar til litteraturen*. Oslo
- Anscombe, G.E.M. 2000. *Intention*. [1957] Cambridge
- Aréne, Paul (m.fl.) 2006. *Le Parnassiculet contemporain*. [1866] Archive de la Bibliothèque électronique de Lisieux. <<http://www.bmlisieux.com/archives/parnacic.htm>>
Nedlastet 21.04.06
- Bakhtin, Mikhail 1981. *The dialogic imagination: four essays*. [1968] Austin
- Bakhtin, Mikhail 2001. *Karneval og latterkultur*. [1969] Frederiksberg
- Bale, Kjersti. 1998 "Allegoriens tvetydighet. En konfrontasjon mellom Benjamin og Baudelaire". *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift*. Oslo
- Baudelaire, Charles 1975. *Oeuvres Complètes* (i og ii). Red. Claude Pichois. Ligugé
- Baudelaire, Charles 1973. *Correspondances* (i og ii). Paris
- Baudelaire, Charles 2002 « L'art romantique ». Editions Bibliopolis.
<<http://ariane.bibliopolis.fr:81/html/index.htm>>. Nedlastet 21.04.05
- Benjamin, Walter. 1966 *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. [1939] Frankfurt
- Benjamin, Walter. 1991 "Om noen motiver hos Baudelaire". [1936] *Moderne litteraturteori*
En antologi. Oslo
- Benjamin, Walter. 1991 *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. [1939] Oslo
- Bernard, Susanne. 1978 *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris
- Bersani, Leo. 1977. *Baudelaire and Freud*. Berkeley
- Birotti, Maurice og Miller, Nicola (red.) 1993. *What is an author?* New York
- Booth, Wayne C. 1974. *A Rethoric of Irony*. Chicago
- Brooks, Peter. 1989. "Psykoanalyse og historiefortelling" [1982] *Norsk Litterær Årbok*.
Red. Skei og Vannebo. Oslo
- Burke, Sean. 1992. *The Death and Return of the Author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Cambridge
- Buvik, Per. 1996. *Poesiens skandale. Om Baudelaire*. Oslo
- Chamarat, G. /Goulet, A. (red.) 1996. *L'Auteur* (Colloque de Cerisy-la-Salle). Caen
- Couturier, Maurice. 1995. *La Figure de l'auteur*. Paris
- Cuddon, J.A. 1991. Dictionary of literary terms and literary theory [1971] London
- Derrida, Jaques. 1992. *Given Time: 1. Couterfeit Money*. Chicago
- Eco, Umberto. 1994. *Seks turer i fortellingens skoger*. [1993] Oslo

- Edelstein, Dan. 2005. "Review of Anne-Emmanuelle Berger's *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIXe siècle*". *French Forum* (Vol 30, Nr 3). Paris
- Eliot, T.S. 1989 "Tradition and the individual talent". *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. [1922] London
- Evans, Margery A. 1993. *Baudelaire and Intertextuality*. Cambridge
- Foucault, Michel. 2000 "Ch. 10: What is an Author". [1969] Red. David Lodge. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. New York
- Grøtta, Marit. 1998. *Prosadiktet: en prosaisering. Baudelaire, Mallarmé, Michaux og Ponge*. Hovedfagsoppgave. Oslo
- Grøtta, Marit. 2004 "Prosadiktet i avisen". *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* (Vol 7, Nr.1) Oslo
- Hiddleston, J.A. 1987. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford
- Hirsch, E.D.Jr. 1967. *Validity in Interpretation*. Yale
- Ismael, Mark. 2006. "Let them eat cake!". Alt-usage-english.
<<http://alt-usage-english.org/excerpts/fxletthe.html>> Nedlastet 18.09.06
- Johnson, Barbara. 1979. *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris
- Kittang, Atle. 1993. "Teori og tolkning". Red. Atle Kittang m.fl *Moderne litteraturteori. En innføring*. Stavanger
- Lemaître, Henri (red.). 1980. *Petits poèmes en prose*. Paris
- Mallarmé, Stephane. 1922. *Divagations*. Paris
- Mauron, Charles. 1966. *Le dernier Baudelaire*. Paris
- Monroe, Jonathan. 1987. *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. London
- Murphy, Steve. 2003. *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris
- Nylander, Lars. 1990. *Prosadikt och modernitet*. Stockholm
- Reinton, Ragnhild Evang. 2001. "Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin", Red. Ragnhild E. Reinton og Irene Iversen *Litteratur og erfaring*. Oslo
- Robbe-Grillet, Alain. 1984. *Le miroir qui revient*. Paris
- Robbe-Grillet, Alain. 2005. "Sa gomme et Gomorrhe". Libération.
<<http://www.liberation.fr/page.php?Article=343277>> Nedlastet 23.02.06
- Rose, Margaret A. 1995. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge
- Rousseau, Jean-Jaques. 2005. *Les Confessions*. [1782] Paris

- Rousseau, Jean-Jaques. 1994. *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. [1782] Paris
- Røed, Kjetil. 2003. "Forfatteren som profet". Morgenbladet
 <http://www.morgenbladet.no/index.php?cmd=print&show_article=1006960>.
 Nedlastet 29.03.2005
- Said, Edward. 1985. *Beginnings: intention and method* [1975]. New York
- Sjåvik, Jan. 2004. "Intersubjektiv interpretasjon, Donald Davidson, triangulering og forfatterens rolle". Gjesteforelesning, universitetet i Tromsø.
 <<http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=306>> Nedlastet 10.09.06
- Solstad, Dag. 2002. *16.07.41*. Oslo
- Solstad, Dag. 2006. *Armand V*. Oslo
- Stephens, Sonya. 1999. *Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony*.
 Oxford
- Starobinski, Jean. 2004. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. [1970] Paris
- Terdiman, Richard. 1985. *Discourse/counter-discourse: the theory and practice of symbolic resistance in nineteenth-century France*. New York
- Thélot, Jérôme. 1993. *Baudelaire. Violence et poésie*. Paris